

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

MAI-JUIN 1960



GEORGES WILDENSTEIN  
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI<sup>e</sup> PÉRIODE — TOME LV

CENT DEUXIÈME ANNÉE

1096<sup>e</sup> ET 1097<sup>e</sup> LIVRAISONS



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;  
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;  
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;  
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;  
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;  
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;  
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;  
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;  
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;  
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;  
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;  
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;  
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;  
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;  
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;  
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;  
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;  
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;  
LOUIS HAUTECEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;  
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;  
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;  
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;  
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;  
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;  
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;  
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;  
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;  
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;  
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;  
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;  
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;  
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;  
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;  
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;  
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;  
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.



# DEUX CAMÉES DE BOURGES ET DE MUNICH, LE DOGE RANIERI ZENO ET LA RENAISSANCE PALÉOCHRÉTIENNE A VENISE AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

PAR ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ

**E**N visitant l'église de Saint-Jean et Saint-Paul à Venise pendant l'été 1956, je fus frappé par l'analogie qui existait entre un camée du Louvre provenant d'une croix du trésor de Bourges, détruite pendant la Révolution et un bas-relief scellé dans la nef de cette église et qui est tout ce qui subsiste du monument funéraire du doge Ranieri Zeno, décédé en 1268 (fig. 1 et 10). Comment expliquer cette ressemblance? n'était-elle pas fortuite? Ne sachant comment approfondir la question je me contentai de signaler le problème par la notice consacrée au camée dans un catalogue<sup>1</sup>. La publication par M. Seyrig d'un bas-relief syrien reconstitué grâce aux travaux de M. Tchalenko<sup>2</sup> et qui dans l'église de Qalbloze, en Syrie, étudiée pourtant, n'avait jamais encore été identifié, me fournit récemment la clef de l'énigme : le lien entre ces divers monuments était d'avance, semblait-il, éclairé par l'article important de M. Demus sur la renaissance paléochrétienne dans la sculpture à Venise<sup>3</sup>. Le camée du Louvre d'une grande finesse et d'une grande beauté, posait à la fois un problème de style et un problème iconographique : il valait la peine d'être réétudié, d'autant plus qu'un savant, M. Wentzel, proposait pour cette gemme et pour son double, conservé à Munich (fig. 2 A-B), une interprétation qui ne paraissait pas acceptable<sup>4</sup>.

Le camée du Louvre (fig. 1) est une sardoine à deux couches, ovale, de 0 m 041 de haut. Celui de Munich est à trois couches et de taille sensiblement égale. Sur un



sol où de fines ondulations indiquent des nuages, un trône sans dossier, aux supports finement moulurés est représenté avec un *scabellum*. Le *scabellum* repose sur quatre pieds torsadés (sur *Paris* seulement). Un personnage d'aspect très juvénile, aux joues pleines, à la longue chevelure bouclée est assis, sur le trône, face au spectateur, vêtu d'une tunique et d'un manteau. Les détours du tissu, encore que traités avec un réalisme élégant, sont difficiles à suivre avec rigueur, mais à *Munich* du moins, font songer à une clamyde fixée sur l'épaule. Sur *Paris*, la main droite est levée et cassée, la main gauche retombe, inerte et vide. Sur *Munich*, l'avant-bras droit étant dans la même position, la main tient de façon ostentatoire ce qui semble être une pastille à la surface irrégulière; la main gauche retombe comme sur *Paris*, mais à côté d'elle on a de plus, figuré assez maladroitement un sceptre.

De part et d'autre du trône on a représenté deux anges drapés eux aussi de longues tuniques et de grands manteaux. Sur *Paris*, une main tient un bout de draperie sans raccord avec le reste du vêtement, inconséquence que l'on voudra bien



FIG. 1. — Camée provenant de la Croix du Trésor de Bourges. Musée du Louvre.

noter, qui apparaissait déjà au IV<sup>e</sup> siècle sur le plat de Mildenhall<sup>5</sup> et qui ne se retrouve pas à *Munich*, où chaque ange a une main voilée sous le manteau (fig. 3). L'autre main de chaque personnage céleste est levée au-dessus de la tête de la figure centrale. Sur *Paris*, les doigts sont cassés. Sur *Munich* qui est intact, mais à cet endroit, ciselé avec autant de négligence que d'incertitude, trois lignes confuses relient les deux mains, nouvelle inconséquence de l'artisan, capitale cette fois car il s'agit du geste qui donne sa portée à la représentation : elle se retrouve sur *Paris* comme sur *Munich*. Les pieds des anges

sont nus, ceux du personnage central seraient chaussés, selon M. Wentzel, particularité que je n'ai pas pu reconnaître sur *Paris*. Sur l'original de *Munich*, l'extrémité des pieds étant de couleur brune (comme toute la troisième couche) donne quelque semblant de confirmation à cette hypothèse. Mais il s'agit surtout d'une particularité technique du camée dont, sur ce spécimen, toutes les aspérités sont brunes; les chaussures ont été la conséquence de la coloration de la sardoine, à cet endroit; elles sont sans signification croyons-nous.

Ce qui distingue le plus les deux camées, en dehors des considérations de style sur lesquelles nous reviendrons, c'est le fait que sur *Paris* on a gravé assez maladroitement une inscription grecque : FABPI et MHXA au-dessus des anges; il y a de plus un nimbe crucifère autour de la tête du personnage assis. Aucun signe gravé sur *Munich*. Enfin on ne possède pas d'indication d'origine sur ce dernier, tandis que



l'autre figurait au centre du revers d'une croix décrite pour la première fois en 1569 à la Sainte Chapelle de Bourges. Blanchet considérait qu'il y avait bien des chances pour que cette croix eût fait partie d'un legs du duc de Berry, ce qui reporterait la version parisienne du camée, à une date antérieure à 1416<sup>6</sup>.

Blanchet voyait dans la scène du camée de Bourges et de Munich le Christ trônant et bénissant, peut-être couronné par des anges et il le datait du IV<sup>e</sup> siècle. Pour Furtwaengler aussi le camée de Munich était paléochrétien et représentait la même scène<sup>7</sup>. M. Wentzel, tout en admettant d'abord cette interprétation iconographique, situe la gemme au XIII<sup>e</sup> siècle et dans le milieu artistique qui se crée sous l'impulsion et autour de Frédéric II de Hohenstaufen<sup>8</sup>. Ce serait une très habile imitation de l'antiquité, reprise une seconde fois un peu plus tardivement dans un style plus hellénique par l'artisan du camée du Louvre. Grâce à diverses recherches consacrées à la renaissance de l'art du camée au XIII<sup>e</sup> siècle, M. Wentzel arrivait à grouper le spécimen de Munich avec d'autres gemmes et constituait en même temps des séries, dans lesquelles, il faut bien le dire, *Paris* n'arrivait pas à trouver une place satisfaisante<sup>9</sup>. Mais bientôt influencé sans doute par les travaux en cours sur les insignes impériaux, M. Wentzel révisait partiellement son jugement et sans changer la date du monument, voyait récemment dans la scène, l'apothéose d'un souverain couronné par deux anges<sup>10</sup>. L'absence de nimbe (sur *Munich*), le détail coloré des chaussures, le globe et le sceptre (sur *Munich*) lui permettaient de soutenir une interprétation que M. Schramm confirmait avec réticence<sup>11</sup>, et que j'envisageais moi-même sans l'adopter<sup>12</sup>. On connaît en effet d'autres couronnements semblables de souverains auxquels procèdent non pas seulement un, mais parfois même deux anges<sup>13</sup>. Dans cette apothéose de source vraisemblablement byzantine et qui serait une nouvelle expression du *dominium* exercé par le titulaire du Saint Empire romain germanique, comment ne pas reconnaître une image destinée à flatter à la fois les ambitions et les goûts éclectiques



FIG. 2.

- A) Munich : Camée du Cabinet des Médailles.  
B) Munich : Camée du Cabinet des Médailles  
(d'après un moulage).



du *puer Apuliae*, du glorieux Hohenstaufen de Palerme et de Castel del Monte? <sup>14</sup>

Or l'élément essentiel à cette démonstration, celui dont on ne peut concevoir qu'au moyen âge surtout, il ne fut pas montré avec évidence (comme il l'est en fait sur tous les exemples qu'on a pu invoquer en faveur de cette interprétation), la couronne, manque sur les deux camées. Et quelle couronne volumineuse que celle que portait l'empereur germanique ou le basileus! <sup>15</sup> (ou celle que l'on voit encore dans le motif du couronnement du « roi de Mai », à Venise, au XIII<sup>e</sup> siècle, fig. 17). A sa place, des lignes blanches sans signification indiquent que l'artiste ne concevait plus clairement à quoi correspondait le geste des mains des anges. En effet, nous prétendons que c'est le nimbe et (non la couronne) qui justifiait leur attitude, et celui-ci supprimé (oublié ou intentionnellement omis pour mieux détacher la tête), l'arc formé par les bras n'avait plus de raison d'être. Aussi le nimbe fut-il rétabli par le graveur de la sardoine de Bourges <sup>16</sup>. Mais même sans nimbe, alors qu'un souverain ne se concevait pas sans couronne, le Christ demeure reconnaissable : son style paléochrétien marqué ne laisse pas de doute là-dessus dans le milieu antiquisant où, selon nous, sont nés nos deux camées. Le thème triomphal du Christ — issu du thème de l'Empereur romain triomphant, reste assez particulier pour être discernable. De plus, les nuages du pourtour désignent clairement la région céleste où se situe la scène.

C'est le monument funéraire du doge Ranieri Zeno qui nous offrira la preuve décisive nécessaire à cette interprétation. Le règne de ce souverain s'étendit de 1253 à 1268, époque de luttes de Venise contre Gênes liées à l'établissement de privilèges commerciaux à Byzance <sup>17</sup>. Certes, ces circonstances étaient favorables à l'introduction à Venise d'éléments orientaux, moins cependant qu'à l'époque de la IV<sup>e</sup> Croisade, au début du siècle. M. Demus vient de montrer justement qu'à la suite de la vague de byzantinisme qui envahit l'art vénitien consécutivement à l'expédition en Terre Sainte manquée ou plutôt déviée <sup>18</sup>, ce fut, pour des raisons de politique — le désir de rattacher la fondation de Saint-Marc non à l'époque de la translation des reliques au IX<sup>e</sup> siècle, mais au temps même de l'Évangéliste — un retour à l'art paléochrétien qui succéda à Venise à partir de 1230 à la vague de byzantinisme <sup>19</sup>. Le double mouvement « archaïsant » de l'art et « antiquisant » de la politique religieuse atteignit peut-être son apogée sous le règne de Ranieri Zeno quand on déclara officiellement que les reliques du compagnon de Jésus étaient miraculeusement apparues en 1094 (alors qu'on les avait égarées puis retrouvées). Lorsque le doge mourut, on lui fit des funérailles magnifiques, mais surtout on lui éleva à Saint-Jean-Saint-Paul, un mausolée de style paléochrétien. L'unique bas-relief qui en subsiste est là pour en témoigner <sup>20</sup>. Or sur ce bas-relief (fig. 10), trône le Christ, la main gauche posée négligemment sur la draperie, la droite levée et bénissant. Deux anges volants soutiennent d'une main les appuis du siège. Le bras opposé passe derrière le dossier du trône, la main — et c'est ici surtout que nous rejoignons nos camées — la paume tournée vers le bas, soutient le nimbe crucifère : c'est exactement le geste des anges sur le camée de Munich, mais c'est le même geste avec son explication, le nimbe. C'est





FIG. 3. — Plat d'argent du trésor de Mildenhall, détail montrant un vestige de draperie dans la main d'Hercule.  
Atelier romain, sans doute, vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle. Phot. Musée Britannique.

presque celui du camée de Bourges, à la seule différence près, que sur celui-ci, la paume est tournée face au spectateur. Mais cela ne change rien à la signification de l'attitude et le relief du *Zanipolo* nous semble assurer l'identification de l'iconographie reproduite sur les deux camées, qui est une variante d'un thème triomphal antique du Christ issu lui-même de l'imagerie impériale et romaine.

Or ce bas-relief n'est pas isolé; ce type a été plusieurs fois reproduit à Venise et M. Demus le rapproche d'un bas-relief de la Chapelle des reliques à Saint-Marc (fig. 9)<sup>21</sup>. Celui-ci serait la tête de série, d'après lequel aurait été fait le monument de Ranieri Zeno, comme l'une des faces d'un autel vénitien conservé à Vienne (fig. 11) et le monument funéraire de la famille Negri à Padoue, d'autres encore<sup>22</sup>, échelonnés jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Mais nous devons ajouter que ces bas-reliefs quoique analogues, présentent des différences par rapport au relief de Zeno, qui est, croyons-nous, issu d'un autre prototype. Sur la sculpture de Saint-Marc, le Christ est au milieu d'une couronne et pas plus que sur les autres copies on ne retrouve le geste caractéristique de la main posée sur le nimbe : il a été absorbé





FIG. 4. — Sarcophage de St-Victor, Marseille, connu par un dessin de Garucci. D'après Le Blant.

par le geste apparemment plus logique, des deux mains tenant le trône (fig. 11). Les prototypes de ces sculptures sont à rechercher parmi les sarcophages paléochrétiens, et en effet nous pouvons mettre en parallèle un sarcophage très fragmentaire de Saint-Victor à Marseille, du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, qui est — sauf pour la montagne et les quatre fleuves du Paradis — identique au relief de la chapelle des reliques (fig. 5)<sup>23</sup>. Les sculpteurs vénitiens travaillaient sans doute d'après un modèle romain (ou peut-être constantinopolitain), qu'ils devaient connaître au moins par un dessin. De plus on connaît un autre sarcophage de Saint-Victor disparu, par un dessin dû à Peiresc et qui fut connu de Garucci (fig. 4); il représente le même thème mais avec une notable différence<sup>24</sup>. Alors que les anges volaient sur l'autre sarcophage et sur les trois reliefs vénitiens, sur celui-ci, comme les Victoires antiques dont ils dérivent, les deux acolytes du Christ sont debout comme sur nos deux camées. Le thème est donc encadré à l'époque paléochrétienne, comme au moyen âge, indifféremment d'anges volants et d'anges debout. Ainsi les camées nous ont conduits vers Venise, mais de là il faut remonter aux modèles paléochrétiens qui ont inspiré les Vénitiens pour retrouver certains détails de composition des camées. Ne doutons pas que les auteurs de ceux-ci ont dû connaître ces prototypes, au moins peut-être par des livres de modèles dont M. Wentzel conjecture l'existence, ou par l'intermédiaire d'autres monuments qui nous échappent<sup>25</sup>.

Cependant ni sur les bas-reliefs vénitiens de Vienne et de Saint-Marc, ni sur les sarcophages paléochrétiens occidentaux que nous avons pu réunir, — ceux-ci fournissant, étant donné les lacunes de nos connaissances, une explication suffisante de ceux-là (on peut même, pour suivre M. Demus, imaginer leurs semblables à Byzance) — nulle part nous n'avons encore retrouvé l'équivalent du geste si particulier de la main posée sur le nimbe, attitude dont seuls jusqu'à présent, le relief funéraire du doge Zeno et les deux camées nous offrent des exemples. Ce n'est pas, dans toutes les variantes du triomphe du Christ, un détail qui apparaisse fréquemment<sup>26</sup>.

La main posée par les anges sur la mandorle ou sur le médaillon entourant le Christ est au contraire, depuis l'Évangile de Rabula ou les sarcophages antiques,



beaucoup plus usuelle. Mais le geste qui nous intéresse s'en distingue et a une origine aussi ancienne. Il est réservé au Christ triomphant, tandis que la main posée sur la mandorle se retrouve aussi dans la scène de l'Ascension. Et c'est bien à la place triomphale que nous trouvons ce motif pour la première fois, à la clé de l'arc de l'abside dans l'église de Qalbloze en Syrie. Le motif a été martelé et, d'accès incommode, n'a pu être relevé que récemment par M. Tchalenko (fig. 6)<sup>27</sup>. M. Lassus avait signalé des sculptures à cette place, et M. de Vogüé ne parle que des bustes des deux archanges, Michel et Gabriel, nommés par une inscription, également martelés, mais qui figurent sur le linteau d'une porte latérale<sup>28</sup>. Les deux archanges apparaissent donc dans les deux seuls éléments figurés qui subsistent. A l'abside, ils sont désignés seulement par le mot ΑΝΓΕΛΟΣ, tandis qu'on lit auprès du Christ : ΑΓΙΟΣ Ο ΧΡΙΣΤΟΣ.

Voici ce qu'en dit M. Henry Seyrig : « L'intérêt de ces sculptures (de l'arc de l'abside) est considérable. Au centre, sur la clé est un buste du Christ...; sur les claveaux adjacents sont deux anges volants, identifiés eux aussi par leurs inscriptions et qui paraissent soutenir d'une main le buste du Christ, de l'autre son nimbe. » Ces sculptures sont solidaires de l'église; après diverses hésitations, on date celle-ci au VI<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Ainsi nous avons la preuve que le geste commun aux anges des camées et du monument de l'église Saint-Jean-et-Saint-Paul remonte à l'antiquité paléochrétienne et qu'il n'est pas l'effet de la fantaisie d'un sculpteur « antiquaire » et mal informé. Certes le Christ de Qalbloze est coupé au buste, mais ce n'est là qu'une nécessité fortuite due au cadre architectonique; en pied ou en buste, la différence n'est pas fondamentale mais contingente et nous savons par ailleurs que le groupe comparable de la Deisis sera représenté tantôt en buste, tantôt en pied<sup>30</sup>. D'ailleurs on ne peut admettre que le motif providentiellement identifié à Qalbloze soit une tête de série, car il est certain qu'il devait exister auparavant, plus complet, dans quelque sanctuaire à Antioche ou à Jérusalem, d'autant plus qu'il se rattache aux théophanies du Christ, dont il y a lieu de croire qu'elles furent d'abord figurées sur ces sites importants. Sa diffusion que nous avons cherché à reconstituer, sans prétendre à un inventaire exhaustif, atteste en tout cas qu'il fut reproduit sur une aire



FIG. 5. — Sarcophage de St-Victor, Marseille, v<sup>e</sup> siècle. Reconstitué d'après Wilpert.



étendue, mais apparemment sans fréquence (voir le tableau p. 275). En Orient, nous le rencontrons dans l'art géorgien issu, comme on sait, de l'art arménien; or on connaît la fidélité de celui-ci à certaines de ses attaches paléochrétiennes. On ne s'étonnera donc pas de voir sur le pignon sud de l'église géorgienne de Nicorzminda, qui remonte au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, un relief daté du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, où nous retrouvons le même schéma et le même geste (fig. 7) : Christ barbu trônant en majesté entre deux anges dont une main est posée sur le nimbe et l'autre soutient le trône <sup>31</sup>. Mais la scène s'est enrichie de deux autres anges qui volent au-dessous du groupe principal en sonnant de la trompette. Notre motif évoque donc ici clairement le thème du Jugement Dernier. Nous ne le suivrons pas plus loin sur cette voie, qui a peu de chances de nous ramener vers nos camées. Nous en retiendrons pourtant le fait de la diffusion en Orient de notre motif.

Vers l'Occident par contre, sa présence nous est signalée grâce aux travaux récents de M. Gerke. Ce



FIG. 6. — Claveau central de l'Arc triomphal de Qalbloze (Syrie), <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle.  
Reconstitué par M. Tchalenko.

savant vient, à propos d'une table d'autel de Toulouse, d'étudier la protorenais-sance de la sculpture à Toulouse aux <sup>xi</sup><sup>e</sup> et <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècles <sup>32</sup>. Parmi les monuments qu'il publie et qui expliquent la reprise de certains motifs paléochrétiens par le sculpteur languedocien, se trouvent des chapiteaux et des sculptures de l'église Notre-Dame à Quintillana

de Las Viñas, près de Burgos (début du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle). On y voit le Christ en buste dans un médaillon porté par deux anges, thème triomphal antique à propos duquel M. Gerke évoque entre autres les ivoires carolingiens <sup>33</sup>. D'ailleurs il conclut à la fin de cette importante étude sur la sculpture méridionale que ce sont surtout les sarcophages paléochrétiens qui ont inspiré cette renaissance <sup>34</sup>. Mais ce point établi, ce qui importe pour nous, c'est qu'on retrouve parmi ces documents espagnols consacrés au triomphe du Christ, sur un chapiteau, un buste imberbe cantonné de deux anges volants qui posent la main sur la chevelure et les épaules de celui-ci (fig. 8). M. Gerke y voit un saint personnage <sup>35</sup>. Mais c'est le Christ représenté sous le même aspect qu'à Qalbloze, barbe et nimbe en moins. Le style est fortement marqué par les caractères locaux; c'est néanmoins à travers l'art mérovingien et wisigothique, la réapparition de notre motif dans des circonstances qui nous permettent d'imaginer l'intermédiaire qui nous manque : un sarcophage paléochrétien occidental (romain sans doute au départ), analogue à ceux de Saint-Victor à Marseille, mais portant



le Christ tantôt en buste, tantôt en pied, entre deux anges qui posent sur l'auréole une de leurs mains <sup>36</sup>. Ainsi s'expliquerait le chapiteau de Quintillana.

Ce tour d'horizon rapide n'avait d'autre but que d'éclairer le cheminement de notre détail iconographique des mains posées sur le nimbe, depuis l'Antiquité jusqu'à nos deux camées. Nous appuyant sur Qalbloze, l'imaginerons-nous venu d'Orient? ramené des lieux saints par quelque pèlerin ou quelque croisé? C'est une éventualité à laquelle M. Demus nous ouvre l'accès, car il envisage l'Orient chrétien (et non pas seulement Byzance), comme une des sources de la rénovation paléochrétienne de Venise <sup>37</sup>. Ajouterons-nous que ce serait apporter une modeste contribution aux thèses de M. Francovich qui a souligné l'importance de l'apport syrien paléochrétien dans l'art médiéval de l'Italie du Nord? <sup>38</sup>. Ces parrainages sont flatteurs, mais il nous paraît prudent de ne pas écarter l'hypothèse d'une influence venue par des sarcophages romains ou apparentés. En faveur de celle-ci — outre le témoignage espagnol qui a sa valeur et le sarcophage disparu de Saint-Victor — nous voudrions encore évoquer l'extraordinaire ressemblance de visage du Christ de nos camées avec ceux de certains sarcophages paléochrétiens et romains du type de Junius Bassus ou de ses dérivés, au iv<sup>e</sup> siècle et par exemple du sarcophage de Pérouse <sup>39</sup>. Même visage plein, même chevelure longue (fig. 14). Pour le Christ imberbe des camées, c'est donc plutôt l'Occident qui s'impose comme origine. Il est vrai que sur le relief de Ranieri Zeno, qui en est solidaire par le motif du nimbe, le Christ appartient au type barbu, comme celui de Qalbloze.

Le relief funéraire dérive certainement d'un modèle distinct, puisqu'on l'a dit, le Christ y est différent de celui des camées. Mais sa source peut être très voisine. Nous croyons pouvoir montrer en outre le lien très étroit qui unit dans notre motif, le type du Christ juvénile et celui du Christ viril et barbu. En effet, on notera que le Christ du monument funéraire qui semble assis sur un trône se détache en réalité sur une forme ovale (fig. 10). Celle-ci semble appuyée sur le dossier et il ne peut s'agir d'un coussin qui n'est jamais à cette place mais posé sur le siège (par exemple sur le manuscrit reproduit, figure 16). Il s'agit donc d'une gloire mal comprise et superposée au dossier. Or nous trouvons à Venise même l'explication de cette bizar-



FIG. 7. — Bas-relief du pignon Sud de l'église de Nicorzminda, xi<sup>e</sup> siècle.  
Phot. communiquée par M. le Prof. Lasarev.





FIG. 8. — Tailloir d'un chapiteau de l'église de Quintillana de Las Viñas (région de Burgos), <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle. D'après Gerke.

rierie. Sur une des colonnes antérieures du ciborium de Saint-Marc, on trouve en effet un Christ juvénile (d'un type analogue à celui des camées, sauf pour la chevelure qui est courte) assis dans une mandorle soutenue par deux anges volants (fig. 13). Les niches adjacentes sont occupées par des apôtres. Mme Lucchesi Palli y reconnaît le thème de l'Ascension<sup>40</sup>. Mais ce qui est plus important, c'est qu'elle date les quatre colonnes — et notamment celle qui nous intéresse et qu'on plaçait au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle — au milieu du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle (vers 1250) : leur décor serait l'effet des reviviscences paléochrétiennes dues à l'influence de Ravenne et au contact de Venise avec l'Orient<sup>41</sup>. La démonstration a été acceptée par M. Demus<sup>42</sup>. Or sur cette colonne, le Christ est assis dans la mandorle, sans qu'il y ait de siège et Mme Lucchesi Palli attribue cette maladresse à l'interprétation mal comprise d'un monument paléochrétien. Mais en oubliant le siège, l'artiste vénitien ne faisait que suivre fidèlement son modèle paléochrétien : cette omission se retrouve par exemple, sur une des ampoules de Bobbio du <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle, traitant le même sujet et elle y est soulignée encore par la présence d'un *scabellum*<sup>43</sup>. Cette fois d'ailleurs le Christ est à nouveau barbu — on passe ainsi constamment pour un même sujet, d'un type à l'autre. Il nous paraît vraisemblable que le sculpteur de Ranieri Zeno voulait représenter, d'après un modèle qui ne nous est pas parvenu, le Christ barbu trônant entre deux anges soutenant le nimbe, crut nécessaire pour représenter ce thème triomphal, d'ajouter la mandorle sur le trône (alors que celle-ci ne se justifie qu'autour du trône ou à l'exclusion du trône); il prit, semble-t-il, modèle sur le ciborium de Saint-Marc, qui venait peut-être d'être achevé. Ainsi il s'assurait, pensait-il, le détail nécessaire de la gloire, tout en la posant sur le trône, pour asseoir logiquement le Christ et rester fidèle au schéma dont il s'inspi-



rait! On voit à quel point les corrélations entre type viril et type juvénile sont étroites, au point qu'il y a emprunt de l'un à l'autre et confusion de certains éléments. Naturellement il est impossible de savoir dans tous les cas quels sont les modèles que les artistes ont eu sous les yeux, mais parmi toutes les composantes de ce thème triomphal, le seul élément rare étant le geste de la main posée sur le nimbe, il nous semble difficile, devant l'analyse générale du thème et l'identité particulière de ce geste, de ne pas faire dériver les deux camées et le monument funéraire du même milieu artistique, à savoir Venise, en les échelonnant à des époques légèrement différentes au cours du XIII<sup>e</sup> siècle. Notons au surplus que l'attitude bénissante du Christ est la même sur le camée de Bourges et le relief sculpté de Zeno. Par contre, le document de Munich est le seul à mettre des attributs dans les mains du Seigneur et c'est ceux-ci qu'il nous faut maintenant considérer.

En dehors des chaussures (dont la motivation est purement technique), c'est le sceptre et le globe — absents d'ailleurs du camée de Bourges — qui font croire à M. Wentzel qu'il s'agit d'une apothéose impériale<sup>44</sup>. Or ces attributs viennent d'être réétudiés par M. Schramm : il constate et il prouve par de nombreux exemples, que le Christ en gloire porte parfois le globe depuis l'époque d'Otton I<sup>er</sup> au X<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>. Cet insigne se réduit à un pur symbole et finit par ressembler à une hostie avec laquelle il ne faut pas le confondre. C'est le cas du manuscrit de Saint-Gall du X<sup>e</sup> siècle que nous reproduisons (fig. 15). C'est aussi le cas du camée de Munich (fig. 2 A-B). Le manuscrit qui serait dérivé de l'école de Reims est au surplus rap-



FIG. 9. — Bas-relief de la Chapelle des Reliques à Saint-Marc de Venise.  
Un peu avant le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Phot. Boehm.





FIG. 10. — Bas-relief funéraire du Doge Ranieri Zeno, église de Saint-Jean-Saint-Paul.  
Venise, vers 1268. Phot. Boehm.

proché par Arslan des fresques de l'église Saint Lazare et Celse à Vérone<sup>46</sup>. En outre M. Schramm constate l'adjonction du spectre au globe, pour donner davantage au Christ l'apparence de l'Empereur. L'exemple le plus ancien qu'il propose et que nous reproduisons (fig. 16) est un manuscrit allemand de la fin du x<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. Ainsi, comme le globe, le sceptre a été ajouté sur le camée à un type paléochrétien du Christ, en imitation de modèles nordiques : cela a été fait de manière assez artificielle, comme en témoigne la façon maladroite dont il est *posé* auprès de la main gauche (sur le camée), tandis qu'il est solidement *tenu* dans la main droite, (sur le manuscrit).

Tout cela, sans nous faire sortir du cadre des représentations christologiques, nous conduit vers le monde germanique dont le rayonnement se fait sentir, on le sait, en Italie du Nord, à Vérone entre autres, comme nous venons de le dire, et sur le camée de Munich, produit vénitien selon notre hypothèse et sur lequel les attributs impériaux du Christ trouvent ainsi leur explication. Son style déjà plus massif avait conduit M. Wentzel à le situer avant le spécimen du Louvre, vers 1230-1240. Nous nous rallions, on le verra, à peu près complètement à ce point de vue qui concorde avec la possibilité d'intrusions ottoniennes attestées dans cette image dont tout, par ailleurs, est d'essence paléochrétienne. En effet, un autre savant, M. Wessel, étudiant les rapports entre le culte de l'Empereur romain et les images du Christ, conclut que suivant à la lettre l'expression de Lactance : *regnum celeste ac sempiternum*, on a



représenté sur les sarcophages antiques, le Christ dans l'attitude de l'Empereur<sup>48</sup>. Ainsi même si quelque intrusion germanique est discernable sur le camée de Munich, celui-ci reste fidèle (plus encore peut-être que l'artisan vénitien n'était en mesure d'en juger) à l'esprit des premiers temps de l'Eglise.

Enfin il y a lieu de dire un mot du trône : il est sans dossier sur les camées comme par exemple, sur le sarcophage de Pérouse (fig. 13), tandis qu'il comporte cet élément sur le relief funéraire du doge (fig. 10), de même que sur le sarcophage perdu de saint Victor (fig. 4). La différence est de peu de portée. Par contre nous constatons que le *scabellum* massif sur le camée de Munich fait place à un tabouret à arcades sur celui du Louvre (fig. 1). Or, sur deux autres camées représentant Joseph et ses frères, à Leningrad et au château de Windsor, qui forment aussi une paire et ont été étudiés par M. Wentzel, et rapprochés de notre tandem Paris-Munich, la même évolution se produit dans la forme du *scabellum* (due peut-être à l'influence byzantine, comme semble l'indiquer un ivoire de Berlin); le plus tardif des deux comporte exactement les mêmes arcades que celui du Louvre<sup>49</sup>. Le parallélisme est frappant et il faut ajouter qu'on peut envisager pour ces deux gammes une origine vénitienne, une commande de Frédéric II lors de son passage à Venise où il fit faire des pièces d'orfèvrerie et échangea des cadeaux avec la République, qui le reçut d'ailleurs froidement. C'était en 1232<sup>50</sup>. Ainsi nous rejoignons encore une fois les conclusions de M. Wentzel.

Il n'y aurait aucune impossibilité pour que dans notre hypothèse christologique et vénitienne, le camée de Munich ait été acquis ou commandé par Frédéric II à l'occasion de cette visite, en même temps que le camée de Joseph; les dates concordent du



FIG. 11. — Bas-relief provenant d'un autel vénitien. Musée de Vienne.  
Début du XIV<sup>e</sup> siècle. D'après Planiscig.





FIG. 12. — La *Traditio Legis*, bas-relief de la Chapelle des Reliques à Venise.  
XIII<sup>e</sup> siècle. Phot. Boehm.

style du spécimen munichois à la datation proposée par M. Wentzel; nous acceptons celle-ci en l'élargissant seulement jusqu'au règne de Ranieri Zeno, vers 1250-1260.

Il est remarquable que le bas-relief de la chapelle des reliques (fig. 9) que M. Demus place en tête des représentations vénitiennes de cette série, offre des caractères de style, une certaine lourdeur dans les personnages, notamment, qui l'apparentent au camée de Munich. Au contraire les plus tardives des interprétations du même thème, le bas-relief de Vienne (fig. 11), celui de la famille Negri à Vérone <sup>51</sup>, ont un caractère mouvementé et maniéré, un aspect plus byzantin (voir par exemple la fresque de Castoria, figure 19), qui ne peut être rapproché du style du camée du Louvre, que l'on songe tout naturellement à leur comparer puisqu'il paraît postérieur lui aussi, au camée de Munich. Mais ces répliques, il faut les descendre jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIV<sup>e</sup> siècle <sup>52</sup>. C'est vraisemblablement à une date plus haute qu'il faut placer la gemme parisienne : son style est plus souple, plus élégant, plus hellénique que celui de Munich et beaucoup plus classicisant que les répliques tardives de Vienne et de Padoue. Tous ces caractères se retrouvent à Venise, sur un autre bas-relief de la chapelle des reliques à Saint-Marc : le Christ (sans nimbe, notons-le, une croix le remplace) y figure au milieu des Douze <sup>53</sup>. C'est le thème de la *Traditio Legis*, inspiré sans doute lui aussi d'un sarcophage antique (fig. 12). Ce style hellénique est-il déjà l'indice de la nouvelle vague de byzantinisme qui prolonge à Venise après 1260, la renaissance paléochrétienne? Ce n'est pas certain car les Christs trônant entre deux anges quand ils sont purement byzantins (fig. 18) ou byzantins de Venise (à Torcello par exemple) ont un aspect très différent de celui du camée de Bourges. Il est vrai que par ces exemples nous sortons du domaine de la



sculpture<sup>54</sup>. En tout cas, la même évolution du style apparaît entre les deux reliefs de la chapelle des Reliques et entre nos deux camées, de même qu'entre le camée de Joseph conservé à Leningrad et son semblable conservé au château de Windsor. Ces parallélismes assurent la chronologie relative de nos gemmes et ajoutent un argument de plus en faveur de leur origine vénitienne.

Nous avons trouvé à Venise presque tous les éléments de comparaison contemporains de nos deux camées, tant du point de vue du style que de l'iconographie. Si l'attitude des deux archanges debout sur les camées (comme sur le sarcophage de Saint-Victor qui assure, on l'a dit, la filiation paléochrétienne de cette attitude) volants sur les sculptures, crée une divergence, on voudra bien se rappeler que deux archanges debout, nommés par l'inscription Michel et Gabriel (comme sur le document du Louvre), encadrent et tiennent un médaillon du Christ juvénile, dans la décoration mosaïquée de l'église Saint-Marc<sup>55</sup>. On sait d'ailleurs depuis les travaux de Tikkanen que l'on ne peut dissocier à Venise, le retour aux sources du Christianisme primitif et les mosaïques de Saint-Marc. Ainsi — exception faite des attributs impériaux — il n'y a pas de lacune vénitienne dans les parallélismes médiévaux que nous proposons pour nos camées, comme il n'y a pas de lacune paléochrétienne pour les expliquer (sauf peut-être le *scabellum* à arcades qui est byzantin).

Il n'est plus prématuré de parler d'une production vénitienne des camées dans la manière antiquisante. M. Wentzel en a déjà suggéré la possibilité, en envisageant avec prudence une origine semblable pour plusieurs pièces (fig. 21)<sup>56</sup>, après avoir par ses travaux, rassemblé beaucoup de gemmes attribuables dans l'ensemble à l'Italie du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>.

On compte enfin dans la production vénitienne à peu près assurée, les deux jaspes

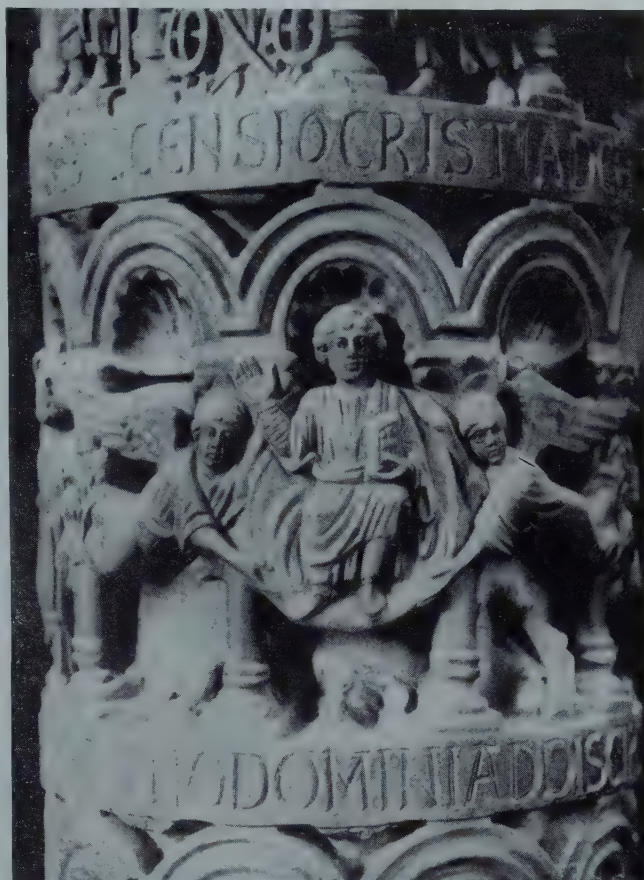


FIG. 13. — L'Ascension sur une colonne antérieure du Ciborium de Saint-Marc à Venise. Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle (?). Phot. Boehm.





FIG. 14. — Le Christ dans la niche centrale d'un sarcophage de Pérouse, IV<sup>e</sup> siècle.

être de Rome) : celle-ci est exprimée un peu différemment dans chaque modèle qui reste distinct. L'un (Munich), trahit en outre quelques contaminations nordiques. Mais l'un et l'autre représentent au point de vue du style, deux étapes de la renaissance paléochrétienne qui toutes deux sont expliquées et motivées par la sculpture vénitienne.

D'autres diront dans quelle mesure cette attribution peut permettre de faire graviter d'autres camées autour de ce pivot. Il nous semble, en tout cas, qu'aucune des diverses tentatives occidentales de renais-

de la précieuse pièce d'orfèvrerie commandée par le roi de Hongrie André III à Venise à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et dont l'une représente le Christ trônant dans la mandorle soutenue par quatre anges<sup>58</sup> (fig. 20). Ainsi plutôt qu'aux ateliers itinérants du grand Hohenstaufen à qui M. Wentzel attribuait les deux camées du Louvre et de Munich et quelques autres<sup>59</sup>, plutôt qu'aux artistes d'Italie méridionale et à l'influence normande à laquelle M. Déer a rattaché un certain nombre de gemmes précieuses<sup>60</sup>, c'est à Venise, entre 1230 et le dernier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, que nous attribuons la paternité des deux versions du Christ trônant entre deux anges et dans cette ville, à la tendance paléochrétienne (issue d'Orient ou plus encore peut-



FIG. 15. — Le Christ tenant le globe sur un Ms de Saint-Gall, C 80, à Zurich, X<sup>e</sup> siècle. D'après Schramm.



sance dans l'art du moyen âge — en Italie ou ailleurs — ne fournit des indices aussi nombreux et aussi concordants et ne permet d'associer ces deux reliefs minuscules à des monuments sculptés qui en éclairent aussi précisément le style et la valeur iconographique. Les ateliers de sculpteurs qui ont travaillé pour le doge Ranieri Zeno et ses successeurs, à Venise, ont fait preuve pour le thème triomphal du Christ sous sa forme paléochrétienne, d'une prédilection si marquée, que nos camées ne peuvent, nous semble-t-il, nulle part ailleurs s'insérer dans un ensemble plus homogène. Les sculptures, les deux camées, peut-être aussi les colonnes du ciborium de Saint-Marc et des éléments du décor mosaïqué de la basilique, composent un ensemble d'œuvres



FIG. 16. — Le Christ tenant le globe et le sceptre sur Cod. Monac. Lat 10077.  
Fin du x<sup>e</sup> siècle. D'après Schramm.

d'inspiration totalement ou partiellement paléochrétienne, à situer un peu avant, autour et après le règne de Ranieri Zeno. Ce règne devait trouver sa conclusion artistique dans le monument funéraire du doge, qui est bien dans la même tradition « archaïsante ».

L'aptitude particulière des Vénitiens à copier, dès le moyen âge, les modèles antiques, sans les interpréter (mais non sans erreur parfois), se manifeste dans la ressemblance entre les sources paléochrétiennes et leurs équivalences vénitiennes; l'élaboration des deux gemmes du Louvre et de Munich témoigne de ce mouvement d'engouement calculé de la Sérénissime République à l'égard de l'archéologie chrétienne et du zèle apporté à l'exécution des pastiches. Quelques inconséquences sur les





FIG. 17. — Le couronnement du « Roi de Mai »  
au portail de Saint-Marc de Venise.  
XIII<sup>e</sup> siècle. Phot. Alinari.

divers monuments que nous avons considérés, font d'ailleurs ressortir le fait que les artisans travaillaient d'après des modèles qui ne leur étaient pas familiers. Le détail de la main posée sur le nimbe traduit cette incertitude par l'omission du nimbe sur le camée de Munich. Mais n'est-ce pas là l'étoffe même dont sont faites les Renaissances?

E. C. F.

SUMMARY: *Two Cameos from Bourges and Munich, Doge Ranieri Zeno and the Paleo-Christian Renaissance in Venice in the 13th Century.*

A cameo at the Louvre which comes from the Treasure of the Cathedral of Bourges and a cameo at the Medal Room of Munich both display the same representation: a youthful person enthroned between two assessors who stretch their hands out toward his head (which is nimbused in one of the two gems). It cannot be a question of the crowning of a Germanic emperor as has been suggested, but of a triumphal image of Christ between the archangels Michael and Gabriel who hold up his nimbus. This theme and this design are of ancient Roman origin, at once

imperial by its character and funereal (by certain of its uses). It takes on its Christian form as early as the Paleo-Christian period, for it is found in the Church of Qalbloze in Syria in the 6th century. Even earlier, striking likenesses of it appear on two sarcophagi of Marseilles. The gesture of the hand placed on the nimbus is rare, yet it turns up in Armenia and in Spain in the Middle Ages. Finally, we discover it in the 13th century in Venice, on the funeral monument of Doge Ranieri Zeno, in a form which very closely resembles the two cameos studied here. A comparison with other funeral monuments of 13th century Venitian sculpture confirms the attribution of the two cameos to the Venitian workshops of that period: these workshops had, toward the middle of that century, between two waves of byzantinism, elaborated for reasons of religious doctrine and politics, a style drawn directly from Paleo-Christian sources. The cameo of Bourges and that of Munich are its characterized illustration.



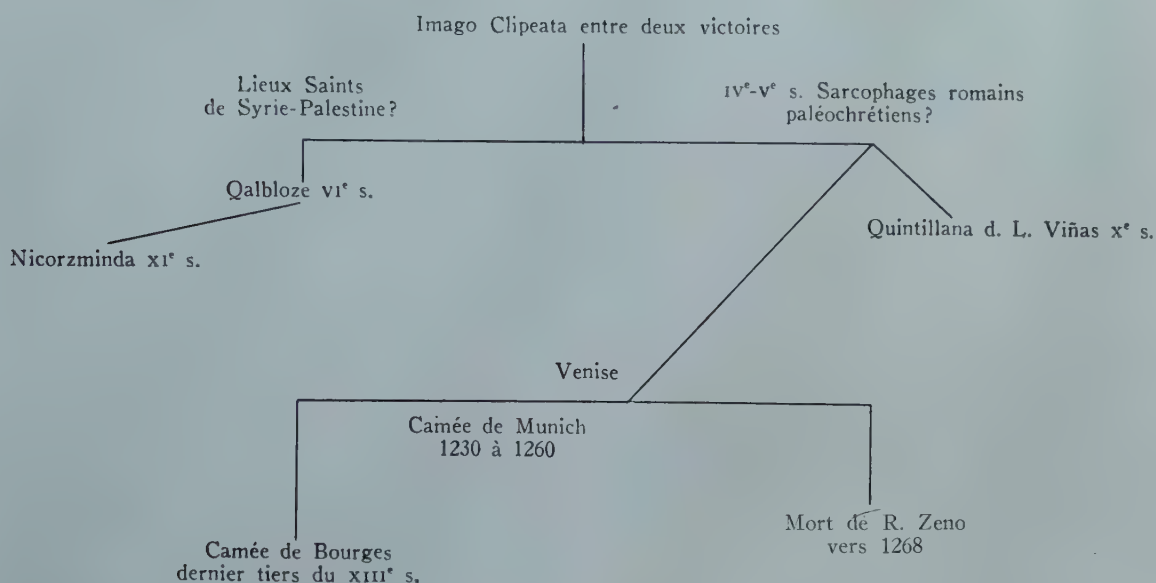


Schéma de l'origine proposée et de la diffusion constatée du motif du Christ entre deux anges soutenant son nimbe. (Les ? accompagnent les monuments non retrouvés mais qui ont dû exister, ou retrouvés sous une forme voisine mais ne comportant pas le détail de la main sur le nimbe.)



FIG. 18. — Céramique byzantine. Le Christ entre Michel et Gabriel. xii<sup>e</sup> siècle env. Walters Art Gallery. Phot. du Musée.





FIG. 19. — Fresque byzantine de l'Eglise Saint-Nicolas Kaznitsis, à Castoria, Macédoine, XI<sup>e</sup> siècle. D'après Pelekanidès, *Castoria*.

## NOTES

1. E. COCHE DE LA FERTÉ, *L'Antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, 1958, n. 62, p. 114. Nous tenons à exprimer nos remerciements à ceux qui ont bien voulu nous communiquer renseignements et photos pour nous permettre de mener à bien le présent article; en particulier MM. les professeurs Otto Demus et Wentzel. Le premier nous a envoyé des photos et surtout nous a permis de lire dans son étude en préparation, sur la sculpture vénitienne, les pages qui concernent les deux camées et le bas-relief de R. Zeno et où il est parvenu, sans que nous nous soyons consultés, aux mêmes conclusions; le second nous a transmis moulage et photos du camée de Munich et certains tirages à part de ses articles. En outre, MM. Seyrig, F. Benoit, M. Stettler, conservateur du Musée historique de Berne, M. le professeur Lasarev, de l'Académie des Sciences à Moscou, M. Ph. Verdier, conservateur à la Walters Art Gallery ont eu l'obligeance de nous communiquer photos ou renseignements.

2. H. SEYRIG, *Inscriptions grecques*, dans G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du Nord*, III, Paris, 1958, p. 25 et pl. 146 (d'où notre ill.).

3. O. DEMUS, *A renaissance of early christian art in XIIIth century Venice*, dans K. WEITZMANN, *Late classical and early Mediaeval Studies in honor of A. M. Friend*, Princeton, 1955, p. 348 sq.

4. C'est A. Blanchet qui signala les camées de la Croix de Bourges à l'attention des savants (A. BLANCHET, *Les Camées de Bourges*, CR, 65<sup>e</sup> Congrès arch., Caen, 1900, pp. 5-7) et en rapprocha celui de Munich, au Cabinet des Médailles de cette ville, publié par A. FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, II, p. 307 et pl. 67, n. 3. Sur les articles de M. Wentzel, voir plus loin, n. 8 à 10.

5. Par exemple, l'Hercule du grand plat de Mildenhall tient un reste de draperie qui n'a aucune raison d'être, car il ne porte pas normalement de *mappa* (cf. *The Mildenhall Treasure, a Handbook*, Londres, 1955, pl. I; sur les fautes de dessin dans ce plat et d'autres pièces analogues, voir aussi T. DOHRN, *Spätantike Silber aus Britannien*, Mitt. d. Deutschen Arch. Inst., II, 1949, p. 120).

6. A. BLANCHET, *op. l.*, p. 15; cf. aussi A. DE RIDDER, *Cat. sommaire des bijoux antiques*, n. 1878.

7. A. FURTWAENGLER, *op. l.*

8. H. WENTZEL, *Die Muenchener Christus-Kamee*, dans *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archaeologie*, II, Baden-Baden, 1953, pp. 342 sq., cité plus loin : WENTZEL, *Christus-Kamee*; voir aussi du même auteur, *Die grosse Kamee mit Poseidon und Athena*, dans *Wallraf Richartz Jhb.*, XV, 1954, pp. 53 sq.



9. H. WENTZEL, *Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens*, dans *Mitt. d. Kunsthistorisches Instituts in Florenz*, VII, p. 247. Cité plus loin : WENTZEL, *Gemmen in Italien*.

10. H. WENTZEL, *Die Mittelalterliche Gemmen der Staatlichen Muenzsammlung zu Muenchen*, dans *Muenchener Jhb. d. Bild. Kunst*, VIII, 1957, p. 52. Cité plus loin : WENTZEL, *Gemmen zu Muenchen*.

11. P. E. SCHRAMM, *Sphaira-Globus-Reichsapfel*, Stuttgart, 1958, p. 129. Cité plus loin : SCHRAMM, *Reichsapfel*.

12. *L'Antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, p. 114, où je proposais — hypothétiquement — l'Italie du Sud comme origine.

13. WENTZEL, *Gemmen zu Muenchen*, note 57 a : sur une coupe de Limoges (?); M. Déer a signalé à M. Wentzel, en faveur de cette interprétation, un empereur debout couronné par deux anges sur un rouleau d'*exultet* (M. AVERY, *Exultet Rolls in southern Italy*,



FIG. 20. — Un volet du diptyque d'André III avec une jaspée vénitienne. Fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Musée historique de Berne.

Phot. du Musée.

Princeton, 1936, pp. 31 et 34 et pl. 145, Vat. Lat. 9820) et la dalle funéraire du pape Lucius III, mort en 1185, dans la cathédrale de Vérone, où le souverain pontife est couronné de la tiare par deux anges volant la tête en bas (E. ARSLAN, *Pittura e Scultura Veronese dal sec. VIII al sec. XIII*, Milan, 1943, fig. 181), mais aucun des exemples cités ne coïncide tout à fait avec l'iconographie de nos camées.

14. Ce fut aussi, à Capoue, un architecte antiquisant, C. SCHEARER, *The Renaissance of Architecture in Southern Italy. A Study of Frederic II and the Capua Triumphator Archway Towers*, Cambridge, 1935.

15. Prétendra-t-on que les traits imprécis du camée de Munich correspondent à la couronne basse, végétale, des empereurs romains ou à celle des rois normands ou à d'autres encore? Nous citerons alors le camée du couronnement de Valentinien III par Honorius, où malgré le négligé très décadent du style, la légère couronne antique est fort apparente (cf. J. DÉER, *Kaiserrorat Friederich II*, Berne, 1952, pl. 24, 7, et sur les insignes de Frédéric II *passim*; la couronne, relativement basse, de cet empereur, conservée à Stockholm, est étudiée par SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, III, p. 99). A notre avis, si l'on tenait à reconnaître un empereur sur ces camées, une meilleure explication aurait été de voir non pas une couronne, mais un reste de draperie entre les mains des anges, transposition mal comprise du motif qu'on trouve sur l'Évangélaire du Trésor d'Aix, attribué à Otton II

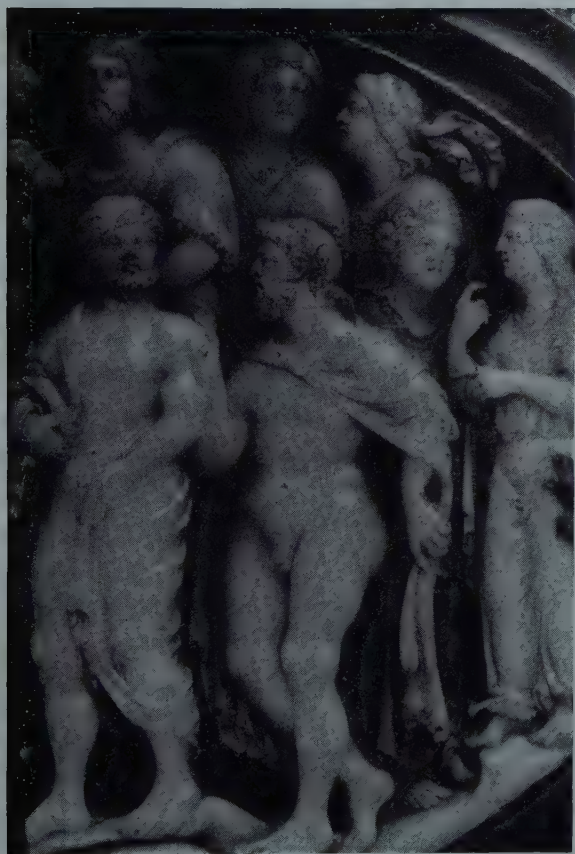


FIG. 21. — Détail du Camée de Noé, Italie XIII<sup>e</sup> siècle et style antiquisant comparable à celui du Camée de Bourges. Londres, Musée Britannique. Phot. communiquée par M. Wentzel.





FIG. 22. -- Bas-relief de la Scuola della Carità, Venise, XIV<sup>e</sup> siècle env.

(SCHRAMM, *Reichsapfel*, pl. 24, fig. 52a). C'est peut-être le *loros* employé chez les Ottoniens et leurs successeurs jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, pour leur couronnement (cf. J. DÉER, *Byzanz u.d. Herrschaftszeichen d. Abendlandes*, dans *Byz. Zeit.*, 50, 1957, p. 417). Il y aurait eu dans ce cas, sur les camées, confusion entre *loros* et couronne et non pas représentation d'une couronne qui n'y est pas. Mais nous le répétons, cette interprétation est inadéquate.

16. Le nimbe est d'ailleurs plus souvent gravé que taillé en relief sur les pierres ciselées et sur les camées byzantins ou italiens d'origine médiévale : jaspe : *Early christian and byzantine Art*, an Exhibition, Baltimore, 1947, n. 557, pl. 78; améthyste : *ibid.*, pl. 119; héliotrope : WENZEL, *Gemmen zu Muenchen*, n. 20, fig. 8, etc.

17. Cf. sur ce règne : S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, II, pp. 155-283.

18. Cf. A. FROLOW, *La Déviation de la IV<sup>e</sup> croisade vers Constantinople*, Paris, 1955.

19. O. DEMUS, *A Renaissance...*, pp. 355 sq.

20. S. ROMANIN, *op. l.*, pp. 282-283. Ce n'est pas, bien entendu, Romanin mais Demus — et nous à sa suite — qui applique l'épithète de « paléochrétien » au monument funéraire de R. Zeno !

21. H. VON DER GABELENTZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, p. 249; O. DEMUS, *A Renaissance...*, p. 352. Il est possible que le monument de R. Zeno (qui est également signalé dans G. LORENZETTI, *Venezia et il suo estuario*, éd. de 1956, p. 341) soit étudié par P. S. RAMBALDI, *La chiesa dei SS Gio-*

vanni e Paolo e la cappella a Rosario, 1913, mais nous n'avons pu avoir accès à cet ouvrage.

22. L. PLANISCIG, *Die Estensische Kunstsammlung I Skulpturen...*, Vienne, 1919, p. 15, n. 25 a (d'où notre illustr.).

23. F. BENOIT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, Paris, 1954, n. 114, p. 75, pl. 48, 1. Sauf un autre spécimen perdu, dont nous parlons plus loin, il n'existe plus d'autre sarcophage antique faisant figurer le Christ dans un cercle ou une couronne, cf. KOLLWITZ, *Ostroemische Plastik d. Theodosianische Zeit*, Berlin, 1941, p. 134. L'exemple cité par Demus (p. 352), conservé à Istanbul, a la même signification religieuse, mais une valeur iconographique différente, puisque c'est le monogramme et non le Christ qui est représenté (cf. KOLLWITZ, *op. l.*, pl. 45). Ce thème, plus fréquent, se retrouve à Ravenne, sur des sarcophages, et à Constantinople, par exemple sur la base de la colonne d'Arcadius (KOLLWITZ, *op. l.*, Beilage 5-6).

24. LE BLANT, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 35, n. 49. Le Blant reproduit le dessin de Péreisc et nous l'avons repris à Le Blant. Sur les exemples du thème triomphal antique, voir F. CERKE, ouvrage ci-dessous cité, n. 32, p. 476. Signalons en outre sur la base d'une colonne disparue, connue par un dessin, le thème de l'*imago clipeata* entre deux Victoires debout tenant des trophées (GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, pl. XL, 1). Enfin on trouve aussi à Venise, en plein style gothique, à la Scuola della Carità, le thème paléo-chrétien de la croix dans un médaillon soutenu par deux anges (fig. 22).

25. Les anges debout se retrouvent de part et d'autre du Christ trônant sur de nombreux monuments, en



Grèce, en Cappadoce, en Italie, mais dans un style byzantin qui n'est pas comparable à celui que nous étudions, cf. A. XYNGOPOULOS, *Un Icône byzantin à Thessalonique*, *Cah. Arch.*, III, pp. 114 sq. On verra (notre fig. 17) à titre d'exemple byzantin, ce motif tel qu'il figure au XI<sup>e</sup> siècle sur une céramique de la région de Constantinople.

26. F. VAN DER MEER, *Majestas Domini*, *Studi di Antichità cristiana*, XIII, 1938, ne le signale pas.

27. Cf. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du Nord*, III, Beyrouth, 1958, dans lequel : H. SEYRIG, Appendice II, *Inscriptions grecques*, p. 25 et pl. 146.

28. Jean LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de la Syrie du Nord*, Paris, 1947, p. 293 et pl. 34. Voir aussi M. DE VOGÜE, *Syrie centrale, Architectures civile et religieuse*, Paris, 1865-1877, p. 136 et pl. 122 à 129.

29. Cf. LASSUS et TCHALENKO, *Ambons syriens*, dans *C. A.*, V, 1951, p. 108, et LASSUS, *Sanctuaires chrétiens*, loc. cit.

30. Sur l'origine de la Déisis qui remonterait très haut et aurait été dès l'origine figurée en buste, cf. V. N. LAZAREFF, *La scuola di Vladimir-Susdal, due nuovi esemplari... per la storia dell'iconostasi*, dans *Arte Veneta*, X, 1956, pp. 9 sq. Voir aussi : XYNGOPOULOS, *Cah. Arch.*, III, pp. 120 sq., où l'on trouvera des exemples en buste et en pied du thème du Christ entre deux anges, depuis le VI<sup>e</sup> siècle, et l'interprétation apocalyptique et liturgique de celui-ci.

31. J. BALTRUSAITIS, *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, p. 97, sur la date de l'église; pp. 62 et 151 sur le bas-relief mentionné et pl. 88 (fig. 151).

32. F. GERKE, *Der Tischaltar d. Bernard Gilduin in Saint-Sernin in Toulouse*, dans *Akad. der Wiss. u. d. Lit., Abhandlungen*, 1958, 8.

33. GERKE, *op. l.*, pp. 475 et 478, fig. 50-51. D'ailleurs ces variantes du thème triomphal s'écartent du motif que nous suivons, aussi nous n'insistons pas.

34. GERKE, *op. l.*, p. 506. Déjà dans le même sens : J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, Londres, 1937, p. 165.

35. GERKE, *op. l.*, p. 475, fig. 52, que nous reproduisons.

36. On peut signaler aussi que sur la Bible d'Autun, d'époque mérovingienne, figure au folio 12 le Christ trônant, imberbe, entre deux anges, dont une des ailes repose sur le grand nimbe crucifère (VAN DER MEER, *op. l.*, pp. 321-322 et fig. 73).

37. O. DEMUS, *A Renaissance...*, pp. 357 sq.

38. G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingiana ed ottoniana in Lombardia*, *Roem. Jhb. f. Kunstgeschichte*, VI, pp. 229 sq.

39. F. GERKE, *Christus in der Spätantiken plastik*, Berlin, 1941, pl. 52 (d'où notre reproduction).

40. Mme E. LUCCHESI PALLI, *Die Passions und Endszenen Christi auf der Ciboriumsaille von S. Marco in Venedig*, Prague, 1942, pp. 118 sq. et n. 410, pl. IV.

41. LUCCHESI PALLI, *op. l.*, pp. 147-148; cf. aussi C. R. dans *Byz. Zeitsch.*, 42, pp. 276 sq.

42. DEMUS, *A Renaissance...*, p. 350. F. VOLBACH (*Frühchristliche Kunst*, Munich, 1938, p. 60 et pl. 82-83) s'en tient à l'époque paléochrétienne; même si cette hypothèse est exacte, cela ne change pas grand-chose à notre démonstration.

43. A. GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1957, p. 33, n. 2 et pl. 33.

44. WENTZEL, *Gemmen zu Muenchen*, p. 52.

45. SCHRAMM, *Reichsapfel*, pp. 63 sq., avec de nombreux exemples.

46. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei: die Karolingische Buchmalerei*, Florence, 1928, p. 24; E. ARSLAN, *op. l.*, p. 38 et fig. 59.

47. SCHRAMM, *Reichsapfel*, p. 66. Notre illustration reproduit la figure 54 b : Cod. Monac. lat. 10 077.

48. K. WESSEL, *Christus Rex, Kaiserkult und Christusbild*, *Arch. Anz. d. Jhb. d. Instituts*, 68, 1953, col. 118-136.

49. WENTZEL, *Die Kamée mit dem aegyptischen Joseph in Leningrad*, dans *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann*, Berlin, s. d., pp. 85 à 105 et fig. 1-2 et 8-9; sur le *scabellum*, p. 103, sur l'origine et les arguments en faveur de Venise, p. 105. Wentzel avait déjà reconstitué plusieurs paires de camées analogues, cf. *Christus-Kamee*, p. 355. Pour la forme du *scabellum*, aux exemples avancés par Wentzel on ajoutera, à Venise même, le *scabellum* à arcades d'un reliquaire byzantin dans le trésor de Saint-Marc (PASINI, *Il tesoro di S. Marco*, p. 85, pl. 64).

50. Cf. WENTZEL (*ibid.*) et DEMUS, *A Renaissance*, p. 357. Cette visite vient d'être à nouveau décrite par G. MASSON, *Frederick II of Hohenstaufen*, Londres, 1957, p. 251 sq.

51. V. d. GABELENTZ, *op. l.*, p. 249, en outre nous avons pu voir, grâce à M. Demus, la photo de ce relief qui est la réplique presque exacte de celui de Vienne.

52. Le thème du Christ en gloire entre des anges se maintient à Venise sous sa forme antiquisante ou byzantinisante; nous citons plus loin la jaspé du diptyque d'André III; signalons encore ce motif sur une icône de S. GIORGIO DEI GRECI (*Starinar*, 1956-1957, publié en 1958, p. 84). La fresque de S. Nicolas à Kastoria en montre la version byzantine qui a dû inspirer les reliefs de Vérone et de Vienne; cf. PELEKANIDES, *Kastoria*, Athènes, pl. 43. Nous laissons la responsabilité de la date des fresques à l'auteur.

53. PASINI, *op. l.*, et pl. 93, pp. 5 sq. L. PALLI, *op. l.*, pl. X; DEMUS, *A Renaissance...*, p. 351 et fig. 5.

54. Sur les exemples byzantins de ce thème, voir ci-dessus n. 25. Comme exemples vénéto-byzantins : une mosaïque à Saint-Marc signalée ci-dessous, note 55; une autre à Torcello (abside de la chapelle du Saint-Sacrement dans la cathédrale), V. N. LASAREV, *Histoire de la peinture byzantine*, II, Moscou, 1948, pl. 238. La pala de Caorle (près de Venise) comporte le même motif, mais est sans doute une importation byzantine, du moins pour la partie qui nous intéresse.

55. S. BETTINI, *Mosaici antichi di S. Marco a Venezia*, pl. 91, XIII<sup>e</sup> siècle. Bettini rappelle (après Demus) qu'une partie de ces mosaïques a été faite sous le doge Zeno (*ibid.*, p. 26).



56. *Kamee...*, mit Joseph, p. 105; *Gemmen zu Muenchen*, n. 4, n. 28, n. 29; *Gemmen in Italien*, pl. A, n. 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12; Parme, n. 2, p. 269; Rome, n. 696, pp. 270, n. 698, p. 271; pl. E, n. 7.

57. En dernier lieu dans *Gemmen in Italien*, pp. 244 sq., et *Gemmen zu Muenchen*, pp. 43 sq.

58. Une très belle planche en couleurs de cet autel portatif avec une notice du conservateur, M. STETTLER, *Museum und Geschichte*, dans la revue : *Du*, juillet 1958; pour E. MAURER (*Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, III, *Das Kloster Königsfelden*, Bâle, 1954, pp. 255 à 277), les deux jaspes doivent être considérées

comme une contrefaçon (Fälschung) vénitienne de modèles byzantins (p. 274); la date de l'autel portatif est entre 1290 et 1296 (p. 256); HAHNLOSER (*ibid.*, p. 276) constate que cristal de roche et jaspé sont à Venise au XIII<sup>e</sup> siècle, des branches de l'industrie de l'orfèvrerie. On y ajoutera les médaillons de verre.

59. WENTZEL, *Gemmen in Italien*, p. 247.

60. J. DÉER, *Die Basler Loewenkamee und der suditalienische Gemmenschnitt d. 12 u. 13 Jhd. in Beitrag zur Geschichte d. abendländischen Protorenaissance*, dans *Zeitschrift f. schweiz. Arch. u. Kunstgesch.*, 14, 1953, pp. 129-158.



# THE ERECTION OF FRENCH GOTHIC NAVE VAULTS<sup>1</sup>

## A STUDY OF THIRTEENTH CENTURY BUILDING PRACTICES

BY JOHN F. FITCHEN III

IT is generally recognized that the structural system of the great French Gothic churches is a highly skeletonized one. The remarkable attainments of maximum height and maximum window openings were made possible only by this reduction of the masonry structure to its leanest extent, its most economical distribution. Instead of solid massiveness there was delicate attenuation, in which the parts were so disposed as to be nicely adjusted to their specific structural purpose, and so proportioned as to accommodate the stresses to which they were subject without superfluous size or weight. All was in tense adjustment, in fastidious equilibrium, with force countering force, with eccentric load balanced by opposing pressures, the whole a complex of diagonal stresses caged within the resisting stockade of the stable outer buttresses.

Because of this attenuation of structural members, this interdependence of structural parts (which is revealed so satisfyingly in the visual appearance), and because of the complete integration of structure and decoration, the actual erection of the building made unusual demands on the builders. Often one element of the building's fabric was called upon to fulfill more than one purpose<sup>2</sup>. Sometimes a feature that appears to be purely decorative is found to be indispensable to the stability of the structure<sup>3</sup>. At times some element in the building's structural ensemble had temporarily to fulfill a function, during the course of erection, that was quite different from its permanent function, the latter coming into operation only upon completion of the building<sup>4</sup>.

It is instructive, therefore, to try to recreate the steps in the process by which the building came to be achieved, not only in the case of the high vaults—the most critical and demanding aspect of the building, for which all else, in a structural sense,



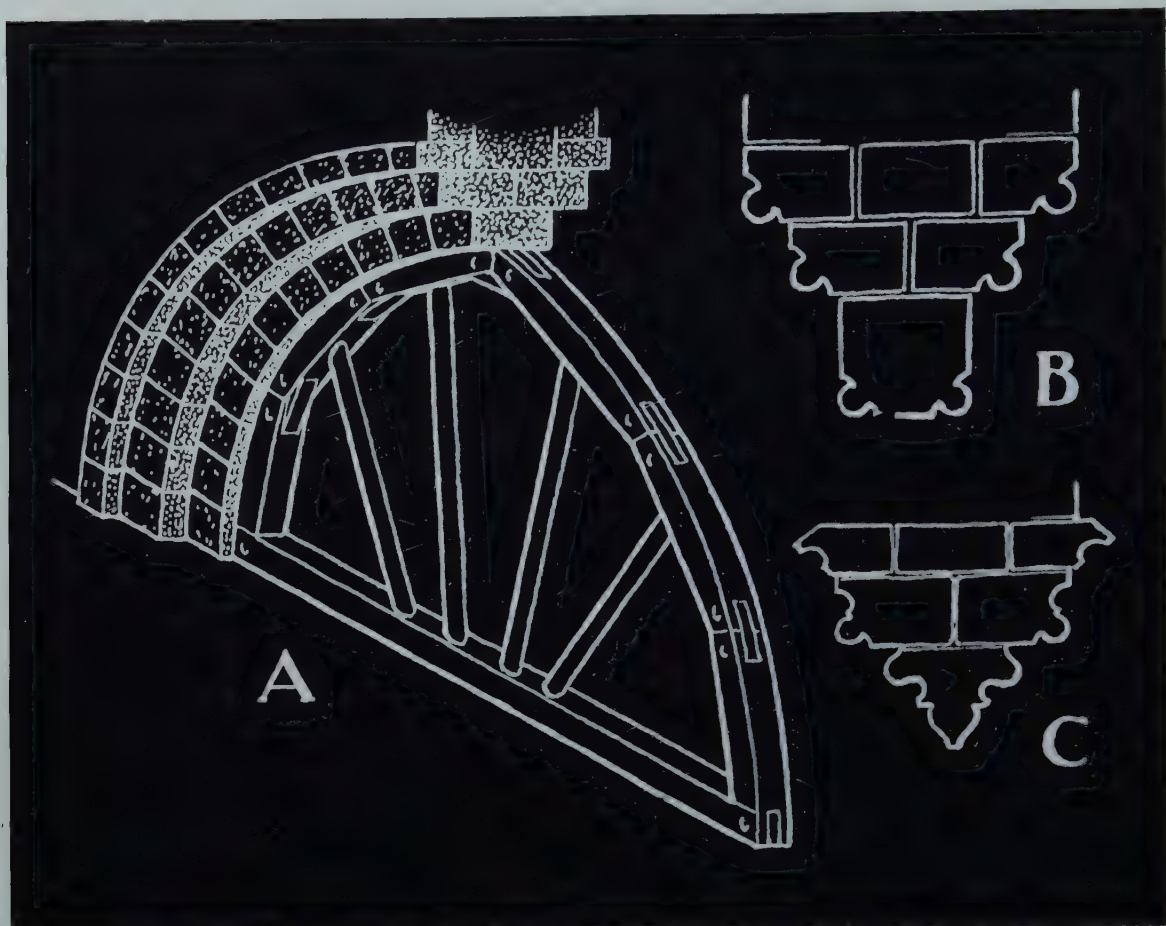


FIG. 1.—The Erection of Concentric Orders of Arches.

A thin wooden framework was all that was required for the centering of the first arch ring, which thereupon became the permanent support for a double ring of voussoirs, and so on until the full thickness of the wall was attained.

was but preparation—but also with respect to what had to precede the erection of these extraordinary masonry ceilings. In attempting this recreation of the procedures and sequence of the work, we are concerned with what might be called the vertical rather than the horizontal progression in Gothic church building in France. The order and progression followed in the building of towers and apse, of transepts and nave, is outside the scope of this study; and in any event, the chronological sequence of the functional parts of the church edifice has been adequately treated by others. Here, the dominant role in our investigation is that played by structural and erectional rather than historical or liturgical or functional considerations (fig. 1).

After the foundations were laid, the outer walls of the side aisles together with their buttress salencies, and the nave piers, were erected. These would have been carried up from light pole scaffoldings whose standards rose from the ground<sup>5</sup>; and both the longitudinal arches of the nave arcade and the transverse arches of the side



aisles could doubtless have been turned on centerings that were perched on supports that also rose from the ground level. The parallel masonry ranges of side-aisle wall and nave arcade, carried up to the eaves gutter and to the triforium passageway level respectively, were then bridged across by the side-aisle vaulting. Here the inward thrust was prevented from pushing the nave piers out of alignment by temporary wooden ties at the spring of the vault's arch ribs<sup>6</sup>; the outer thrust was absorbed by the mass of the deeply salient buttresses.

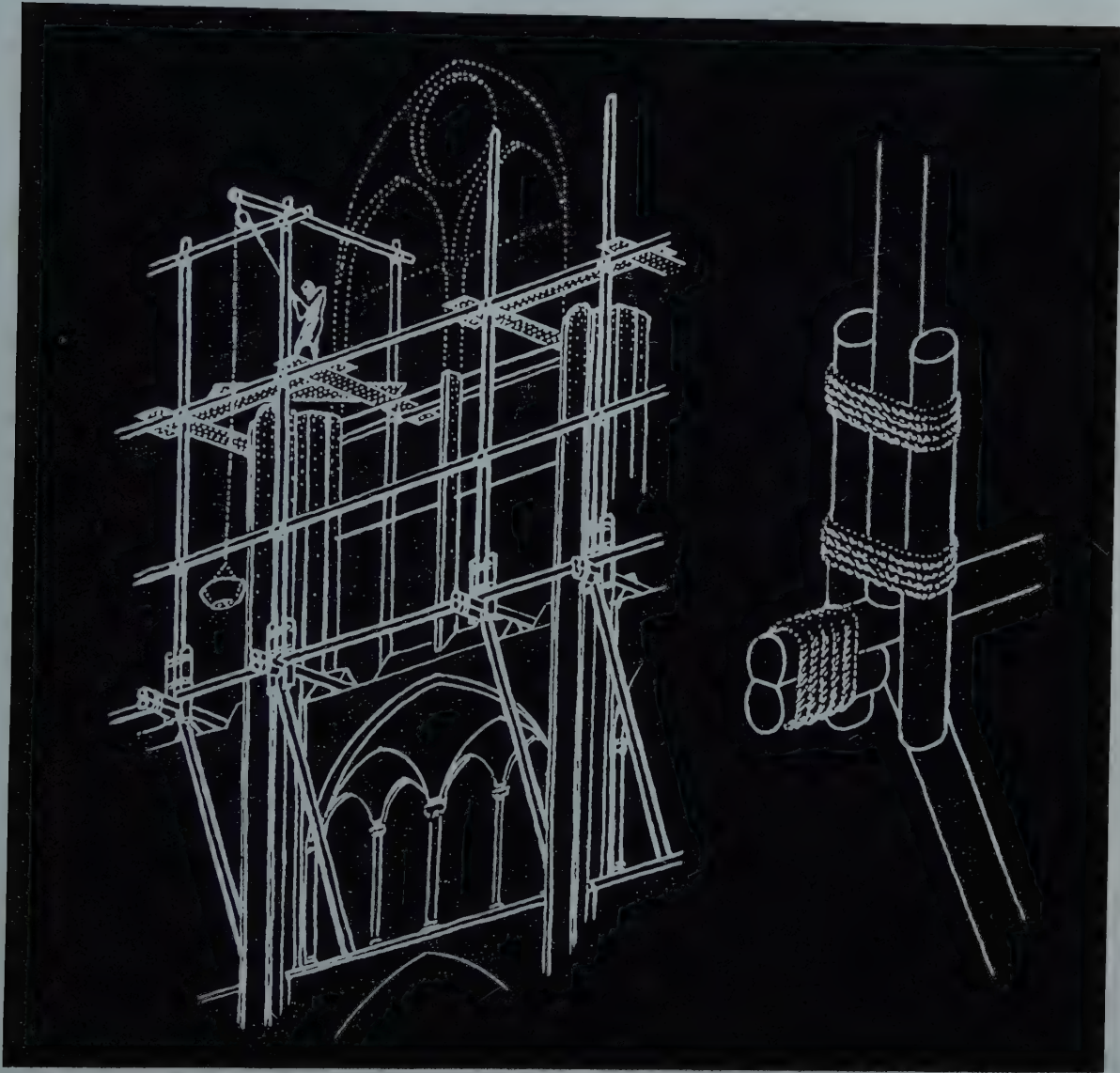


FIG. 2.—Scheme of Scaffolding for Clerestory Piers.

Typical economy in the use of mediaeval falsework was achieved through localized scaffolding supported from the triforium passageway level, so as to free the nave floor from encumbrance.



The triforium story was erected above the nave arcade, the work being executed from the level of the side-aisle vault tops; that is, the top of the side aisle's outer wall on one side, and the triforium passage level on the nave side. Normally, in French Gothic churches, this triforium consisted of an open arcade facing the nave side and a solid wall behind it, with the passageway between them. These three features required more depth than the thickness of the nave arcade's wall, below, which therefore had to corbel out over the side-aisle vaulting to some extent. Correspondingly, the bay-spaced buttresses which rose clear of the continuous side-aisle wall were sometimes corbelled on their inner faces; so that they, as well as the back of the triforium, encroached somewhat over the void of the side aisle.

With the triforium carried up, the permanent lean-to roof could be erected over the side aisle, protecting its vaults from the weather.

As the clerestory piers rose above the triforium, their scaffolding was doubtless suspended in some such fashion as that indicated in fig. 2, instead of rising on standards from the ground. In the meantime, the rectangular mass of the buttresses would have been carried up from scaffolding platforms supported on horizontal putlogs inserted into the masonry at convenient intervals<sup>7</sup>. As the buttresses and the clerestory piers rose higher, and became more exposed to the force of winds, the false bearing of their encroachment above the side-aisle void would have endangered their stability to such an extent that the builders may have felt it prudent to secure struts between them so as to prevent their leaning toward each other, and so as to give them mutual support. This strutting function could have been managed temporarily by the flying-buttress centering and its ties (fig. 3-A). Eventually, of course, the flying-buttress arches themselves, when completed, kept these two elements from tilting toward each other, although their ultimate function came into operation only as the high vault was finished; namely, to transfer its lateral thrust out across the side-aisle gap to the solid anchors of the buttresses proper.

It was not until the clerestory walls—piers and window tracery and spandrels—had been carried all the way up to their tops that one side of the main body of the church was linked to the other. From the erectional standpoint, this tardiness in bridging across the two sides of the nave was convenient. For the mediaeval builders had no means for moving heavy loads more than a few feet, laterally, high up in the church's superstructure. Therefore it was useful to have the nave remain a void, within which the building materials—stone and timber—could be raised directly to their destined positions. But meanwhile there had been all the more necessity for achieving assured stability in the side-aisle-bounding clerestory and buttress complex, as described above.

The spanning of the nave was first accomplished by the great tie-beams of the high roof. These horizontal, transverse beams were much the largest members of the roof complex, at least in France. There were various reasons why they needed to be thick and strong. First, they were an essential element—certainly until the



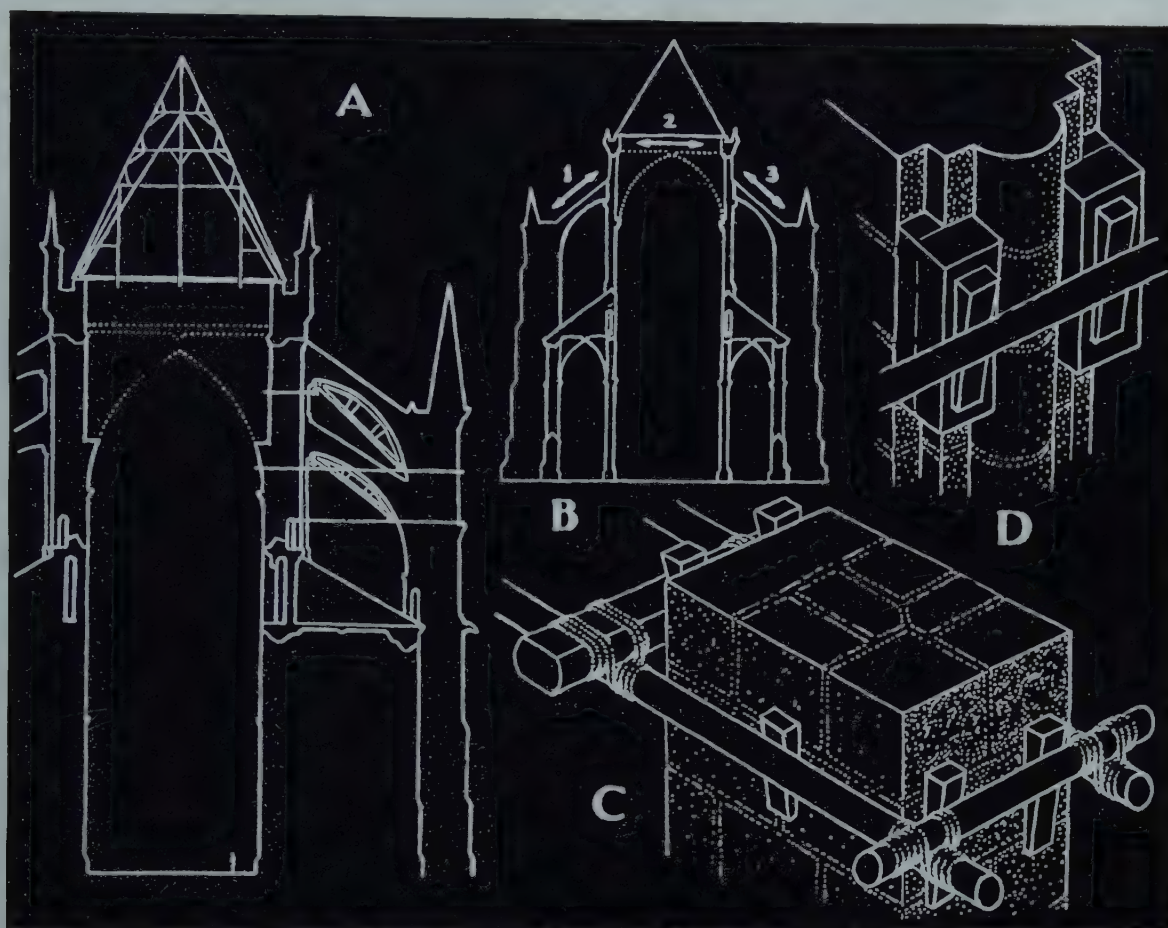


FIG. 3.—Flying Buttress Centering.

This falsework (as at A) was required both to support the half arches linking clerestory wall with buttress proper and to give stability to the former during the course of erection, until the roof came to strut the two opposite wall-tops (B).

vault was erected, and probably to some extent afterward, as well—in the system of structural bracing for the building's lofty superstructure. For, along with the flying buttresses on either side, they acted as compression members between the stable outer anchors of the massive buttress towers, bracing the building's attenuated stone skeleton high up at its top (fig. 3-B). Whereas today one would expect to find slender tension members linking the feet of pairs of rafters against their tendency to spread, these great timbers had to be thick to fulfill their function of resistance to compression, as well.

But not only did they act as horizontal columns, in compression; they also were called upon, while the roof was being constructed, to act as beams. For they provided the supports for a platform from which the vast complex of the Gothic roof could be erected without separate falsework. In most of the steeply pitched Gothic

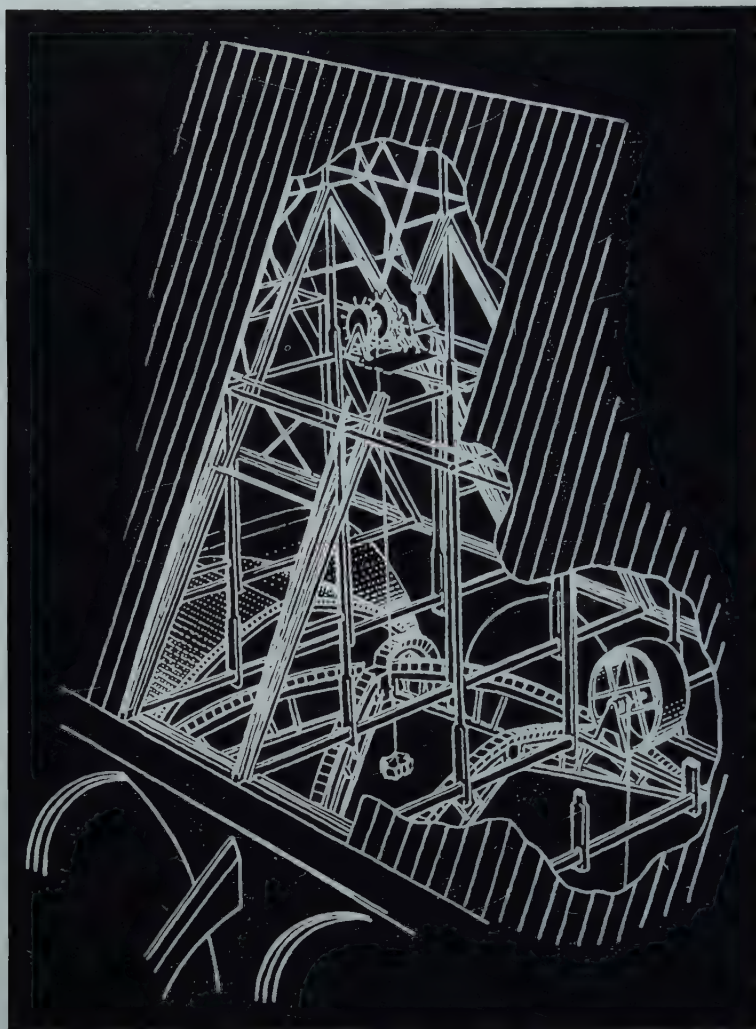


FIG. 4.—The Raising of Large Keystones.

The massive timber framework of the roof complex was utilized to support great wheels and windlasses that were employed not only in its own construction but in that of the heavy keystones of the diagonal ribs.

roofs of France there were two or three or more points in the beam's span from which timber columns rose as part of the roof framing. These concentrated loads had to be borne by the tie-beams. Moreover, it was these same tie-beams that were involved in the support of heavy lifting apparatuses such as great wheels, together with the loads they raised, both during the construction of the roof and subsequently in the construction of the vaulting (fig. 4).

The high roof, then, not only protected the interior of the church below it (including the vaulting when it came to be built) from the weather. In addition, many of the principal members of its permanent assemblage also fulfilled the function of temporary falsework during its own erection. And the rigid prism of its multitudinous timberwork, in conjunction with

its ponderous weight, was the means of securing adequate stability throughout the superstructure, even before the high vaults were built<sup>8</sup>.

Before investigating the procedures that may have been adopted by the Gothic builders in the construction of their high vaulting, some comment needs to be made on certain of the imposed conditions and inevitable problems they had to contend with.

With regard to the necessity for stringent economies in falsework, for example, this was doubtless due primarily both to an ingrained native reluctance to be prodigal in this respect, and to the actual financial obligation not to spend more than



the minimum on whatever was temporary and therefore had no place in the finished building. But it was also due in no small measure to the inconvenience and the actual danger of erecting—and later dismantling—vast, cumbersome and top-heavy installations high up in a building whose permanent structure was of such fastidious leanness and transparent openness. Thus various writers have asserted that the discovery, development and adoption of the ribbed vault not only permitted lighter—and therefore loftier—vaults to be built, but also accounted for spectacular reductions in the amount of falsework (underpinning, centering, and formwork) that was required in order to construct these vaults. Few if any writers, however, have undertaken to substantiate this claim with any clear-cut and convincing explanation of how it was achieved<sup>9</sup>.

Long before the ribbed vault was thought of, a significant device in the search for falsework economies had been discovered early in the mediaeval period when barrel vaults came to be built (as at St. Sernin, Toulouse, for example) in short units that were bounded by salient arches at intervals corresponding to the bays of the nave arcade below. These arches were constructed before the vault proper was built above them; and since they acted as cover-joints where one length of vault abutted the next, a unit of re-usable formwork was required only long enough to accommodate the space between pairs of these arches, instead of one continuous formwork that stretched the whole length of the building. Considerable stiffness was also transmitted to the vault by the presence of these salient arches: being concentric and in contact with the vault proper, under which they remained revealed, they prevented it from deforming. Consequently, it was possible for the vault itself to be made much thinner than in the case of a simple, continuous barrel vault. The thinness produced much less weight and less thrust, permitting the vaults to be raised to much higher levels.

These substantial erectional advantages go far in accounting for the comparative universality with which subsequent mediaeval builders adopted the bay-length division for their vaulted masonry ceilings.

The most outstanding structural innovation, however, came not with this transverse rib but with the diagonal rib. Previous to its general adoption the builders were able to construct stable cross vaults only over square or nearly square bays. Any attempt to vault other shapes had resulted in clumsy, unsightly, and even dangerously unstructural units, usually of quite small span. The chief difficulty here was in the serpentine-groins that were produced by the intersection of vaults of unequal span. Even in simple groin vaults over square bays, where the two barrel vaults that intersected were of the same size, there was the necessity for quite complicated stereotomy in the voussoirs along the groin, each many-faceted block being different from all the others from spring to crown (fig. 5). In a ribless groin vault such as this, as Choisy has pointed out<sup>10</sup>, each of the intersecting vaults had to be the same thickness throughout that was required at their common meeting along the groin.

But with the adoption of the diagonal rib, all this changed. Now, among other things, the rib acted as a cover-joint, so that there could be a continuous vertical seam along the mitre of the groin, instead of the complicated and difficult shapes required of the groin voussoirs in the simple groin vault.

In all cross vaults other than those covering square areas, it was absolutely essential to have the two webs mitre in this vertical joint. The reason was that, since the span of one vault was greater than that of the other, there were more stone courses around the curve of the former than that of the latter, and consequently the courses of the two vaults did not conform where they came together along the groin (fig. 6). This disparity accounts for the long delay in the mediaeval builders' ability to vault rectangular as opposed to square areas. But once the technique was estab-

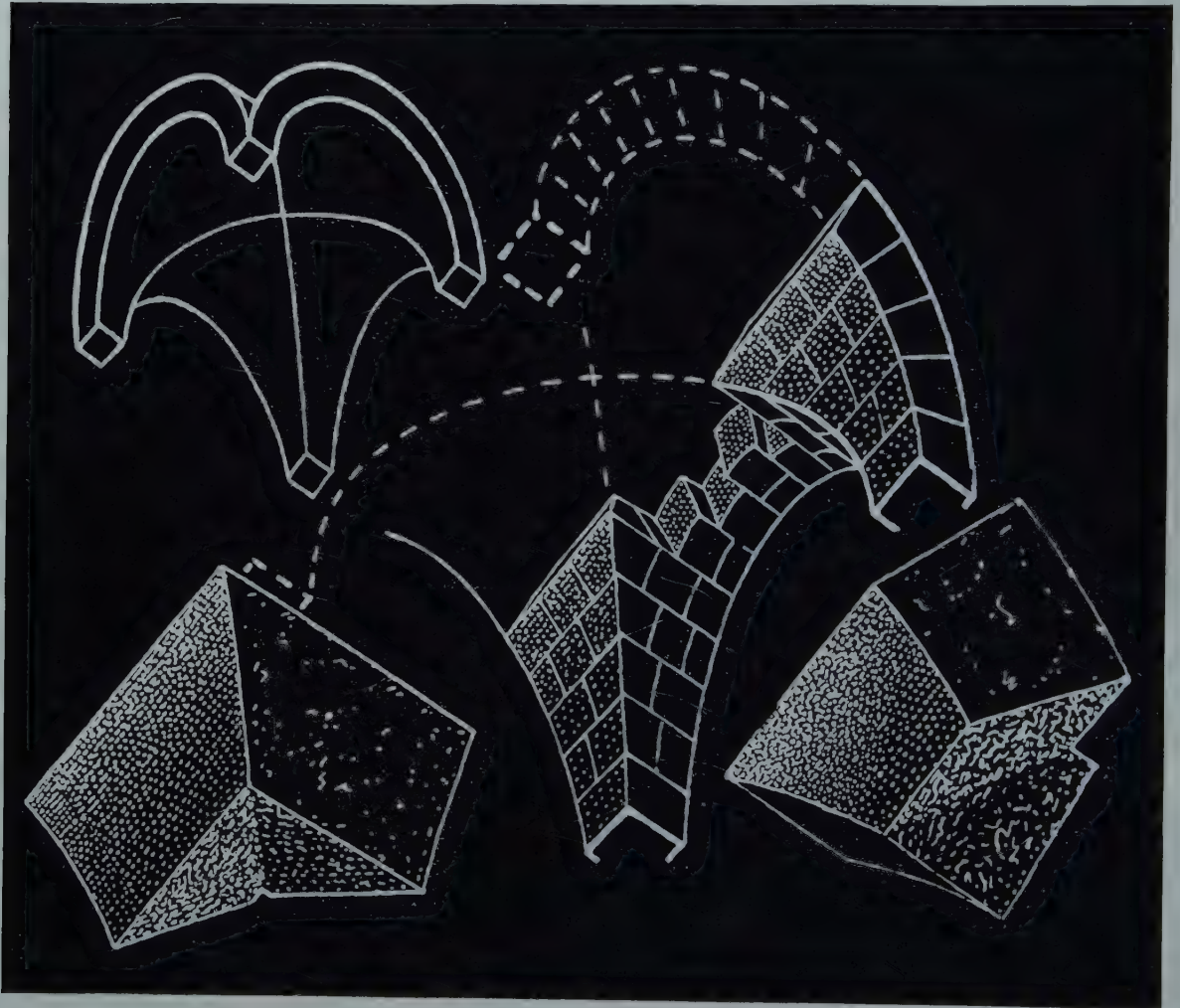


FIG. 5.—The Groin Voussoirs in a Simple Groin Vault.

Expert and complicated workmanship was required in hewing out the ten-sided groin stones, no two of which were alike from spring to crown. No such difficulty was encountered in rib vaults.



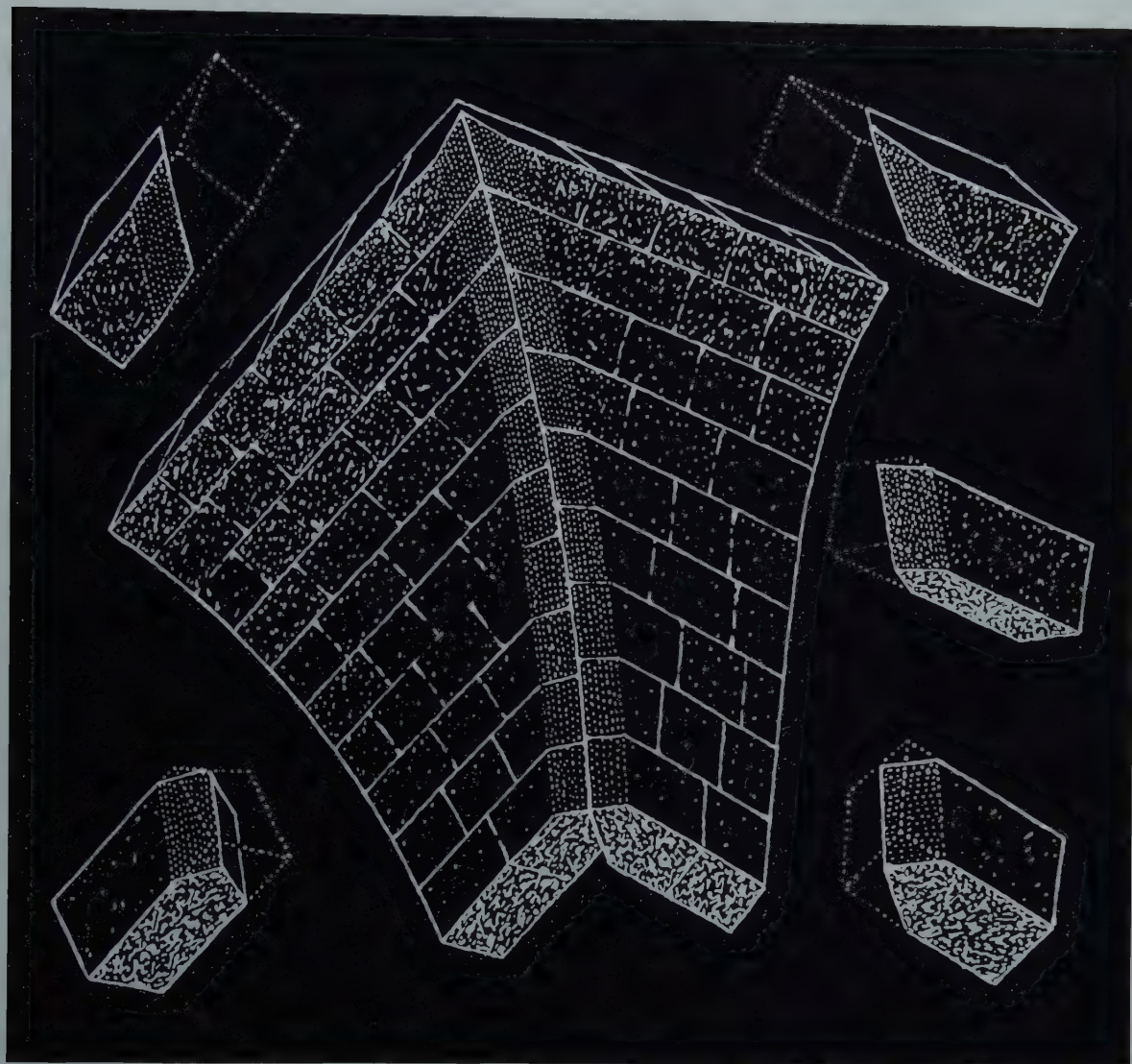


FIG 6.—Disparity in the Beds of Courses at the Groin, in Rectangular Bays of Rib Vaulting.

Here the absence of the groin rib reveals the discrepancy, along the continuous joint, between the web courses of intersecting vaults of unequal span.

lished of having the two vaults abut in a vertical joint hidden from view by the groin rib, then stable vaults could be constructed over any shape whatsoever.

This eventuality stemmed from an extremely significant turning point in the method of arriving at vault shapes. The contour of all Roman vaults, whether barrel or groin, as well as Roman domes, had been determined by the horizontal projection of points around the curve of some generating arch. This scheme had continued to be followed throughout early mediaeval times, too, whether for the ramping half-barrel vaults over side aisles or for the annular semi-cylindrical shapes

intersected by canted half-cones of many an early ambulatory vault. The great change was effected by the introduction of the ribbed vault in general, and especially by the exploitation of that significant innovation, the diagonal rib.

All the ribs of the ribbed vault were of course constructed before the vault proper was erected above them. But the ribs were more than the boundaries of the vault panels. Actually, the vault panels derived their shape and contour by conforming to these boundaries. Thus it was the shape of the independently erected boundary ribs, particularly the diagonals, that largely determined the contour of the vault surfaces. No longer did the groins result from geometrical projection; now they were veritable arches in their own right, from the start.

The effect of this major innovation upon the falsework that was needed to build the vault was impressive. The centering frames for the ribs, including the diagonals, were easily designed and placed in position, whereupon the rib arches were constructed *from the side* (as were the individual web courses, subsequently) instead of from above a continuous curving pavement of planking or of mounded earth, as had previously been required (fig. 7). This older practice had been adequate enough for the massive rubble vaults of earlier times. But it was hardly feasible—or even safe, in fact—in the case of the thin vaults of the ribbed system. For not only was this an inconvenient and less natural manner of setting the arch or vault stones. Laying the masonry from above, in the case of thin vaults, would also have involved walking on and jarring the blocks that had just been set in place, when their mortar joints would still have been quite green, and where the footing was precariously sloping. We will see how the formwork for the web coursing was doubtless eliminated completely in the remarkably accomplished vaults of the mature Gothic churches. But even where the web courses were constructed on some sort of lagging, previous to this final extraordinary economy in falsework, it was thanks to the ribbed vault system that the cambered and, in places, warped surfaces of the vaulting could be built without cumbersome and extensive falsework, and in a relatively quick, efficient and convenient manner.

One other structural feature of the Gothic system should be noted: the *tas-de-charge*. This was a series of corbellings by which a number of stone courses immediately above the capitals that marked the springs of the high vaults had horizontal instead of radial beds. Most of its advantages are generally understood. For example, it prevented a disruptive wedging action between the clerestory wall, above, and the vault at its spring. Because it consisted of single blocks, one to each course, it assured stability through unity and strength where these were especially needed, rather than promoting instability through disunity and fragmentation. It made it possible for the sheaf of ribs to cluster more closely down onto the abacus of the capital, by allowing most of the ribs' moldings to become mutually absorbed without producing feather edges or other fragile kinds of stone jointings. It collected and concentrated the thrusts of the vault in a confined area from which the



slender flying buttress could efficiently transmit these lateral pressures across the side-aisle void to the buttress proper. It reduced somewhat the span of the vault and doubtless thereby lessened its thrust.

In addition, however, the *tas-de-charge* was instrumental in facilitating the erection of the high vault. For, just as the ribs themselves crowded so close together that most of their moldings were prevented from continuing down to the abacus in full cross-section, so the centerings that had to support these ribs while they were being erected could not have been able to start at the springing. The feet of the diagonal and transverse centering frames could not be juxtaposed much more closely than the spacing available to them at the level of the top of the *tas-de-charge*, where the profiles of the ribs became completely differentiated and the ribs themselves curved out over the void as separate, disengaged entities. Hence the *tas-de-charge* reduced the length—and therefore the weight—of the centering frames. And it eliminated the necessity for providing any falsework for that portion of the vault's curve where there was no need for either support or contour guidance.

In resuming the account of what took place in the actual erection of the high vaulting, it should be noted that a working platform would have had to be provided for the masons about the level of the top of the *tas-de-charge*, where they could set up and later take down and shift the centering frames, and where they could establish the trestles from which they laid the stones, first of the ribs then of the web courses. It is clear, however, that the extent of the falsework for this high platform did not need to fill more than two bays. For, following the well-established practice of erecting one bay of the vault at a time, the falsework for the next bay could be under

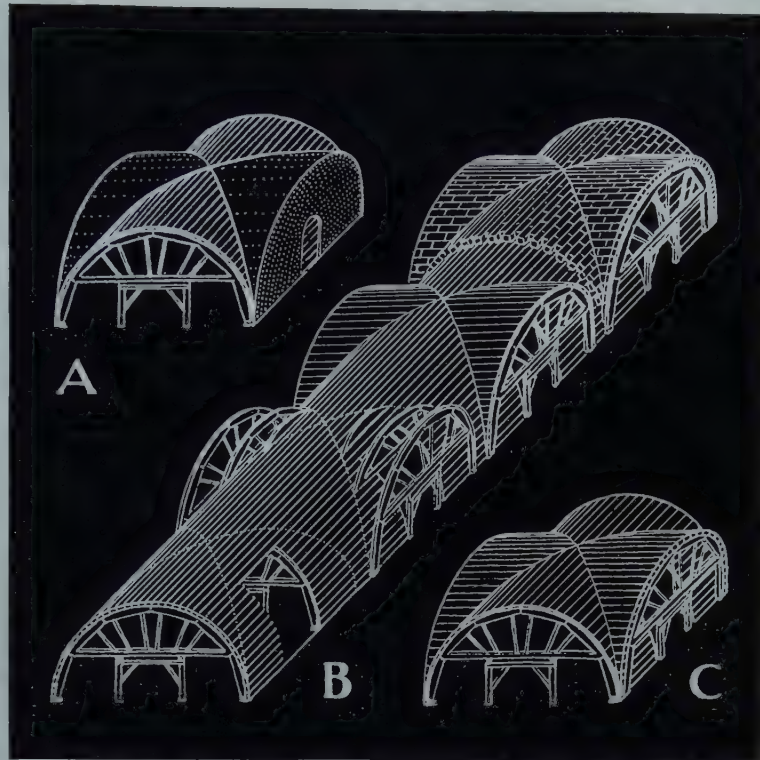


FIG. 7.—Systems of Groins Vault Centering where the Formwork is Continuous for the Longitudinal Vault.

Where mounded earth was not used for the cross vault (A), centering frames could have been used as in (B), with their subsequent removal managed through breaks in the continuity of the longitudinal planking.

construction while the vaulting in the first bay was being built; then, upon its completion, the centering frames would be struck and moved to the next bay, there to be set up for its vaulting while the finished vault in the previous bay was being plastered and perhaps painted previous to the dismantling and removal of its gantry-supported platform, member by member, to the next-but-one bay beyond. Fig. 8 shows gantry possibility environmentally, where the high seating and placing, the pier-girdling attachment and light arrangement of the pole assemblages are apparent.

With some such triforium - based gantry installed, the workmen would have

set up the centering frames for the ribs. These frames would have needed to consist of three units: two less-than-quadrant frames for each arch, with a keyed, compound spacer or separator unit at their crown. The separator unit was absolutely essential in the case of the frames for the diagonal ribs, since, without the space its removal provided as a first step in the decentering process, there would have been no room in which to disengage the pairs of half frames coming up to the common crown from one side or the other of the vault.

In order to move the rib centering frames from one bay to another, their

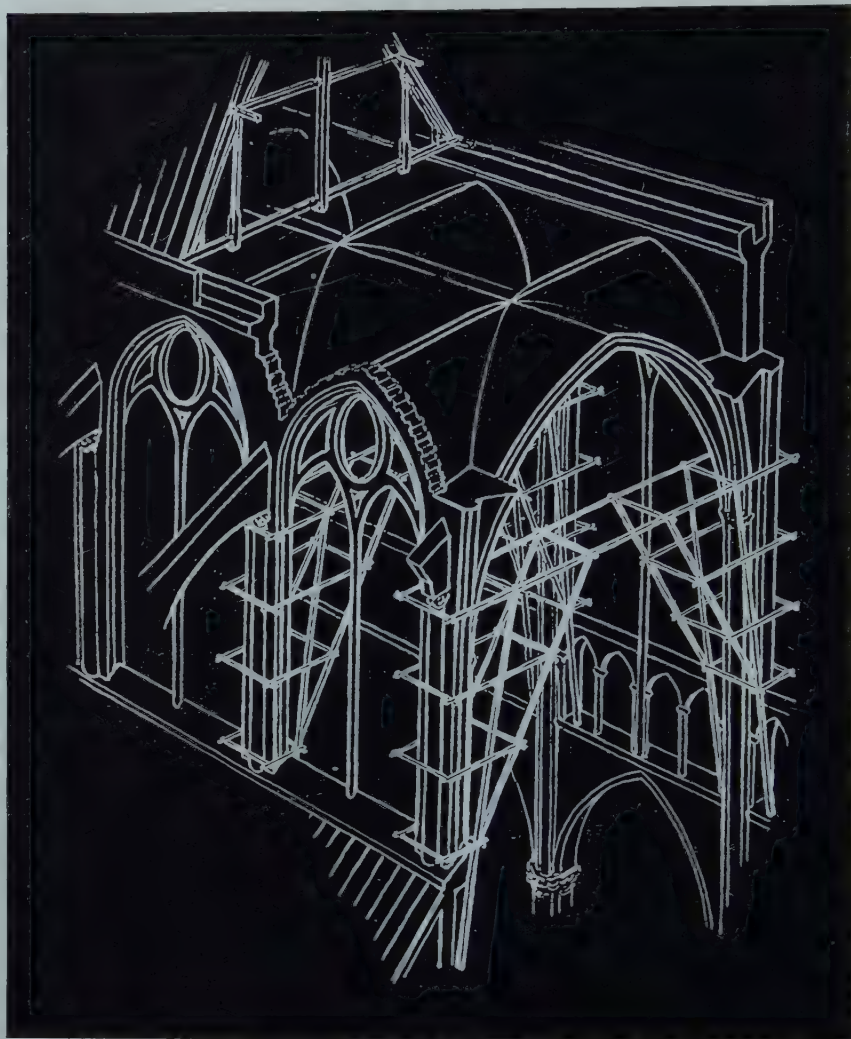


FIG. 8.—High-Level Hung Falsework: Pier-Girdling Gantry Scheme.

Not a progress view, this sketch shows the relative positions of timber roof, stone vaulting, and the gantry assemblages that have provided support for the high vault rib centerings shown in fig. 11.



assemblage had to be partially dismantled. Because of the limited amount of space below the vaulting, and the danger of injury to any recently completed portion of the masonry, the individual half-frames of the diagonal ribs could be disengaged from each other only by moving one half-frame of each adjacent pair inward toward the center of the vault in its own vertical plane. This necessity accounts for the make-up of the separator unit (fig. 9). In striking the centers, the decentering wedges were retraced in order to free the frames as much as possible from the rib arches they had been supporting. Then, with spike-topped hand poles temporarily maintaining the positions of the frames, the square pins of the separator unit's rectangular center block were driven out, allowing this block to be removed. The area it had just occupied now offered space for driving out the stout hardwood dowels that linked one of the triangular pieces of the separator unit with each of two half-frames. With these two triangular blocks removed (one on each side), the individual half-frames were now freed from each other and able to be moved forward, one by one, and separately removed to a new position in a subsequent bay.

Such an assemblage took care of the requirements at the crown of the diagonal rib frames. Lower down, the feet of the frames were kept from spreading by ties made up of pairs of poles, notched and fitted snugly into slight sinkages in the frames to which they were lashed (fig. 10).

Thus the falsework needed for constructing a bay of high rib vaulting may have looked somewhat like that shown in figure 11.

What remains to be accounted for is the construction of the rows of web courses whose ensemble made up the vault proper. These would have been built subsequent to the erection of the stone ribs. But the centering frames for the ribs would have remained in place to prevent these slender curving members from deforming as the masonry of the web was built up the haunches of the rib arches, course by course, from either end. For a single bay of ribbed vaulting, eight light trestles would have been required from which the masons could lay the vault stones, a pair for each of the four arms of the cross vault.

The actual technique of laying the web stones, as described by Lassaux early in the nineteenth century, would have been in accordance with the scheme illustrated in figure 12. Lassaux's own account of the operation explains that the stones of the web courses are to be temporarily held in place, until their mortar joints have set, "by means of some strong ends of rope, which are fastened above, and somewhat backwards, from the course to be vaulted, and hang down like plummets, being loaded below by some stones tied to the rope. As soon as a stone is laid, and by a moderate blow with the hammer pressed against the preceding stone, one of these ropes is brought over the stone, and the pressure produced by the weight of the appended stone, combined with the adhesion of the mortar, is sufficient to hold the stone till it is sufficiently supported by the contact of the next stone; and this in its turn is prevented from slipping down by the pressure of the cord upon it<sup>11</sup>."



FIG. 9.—Assemblage of the Diagonal Centering Frames  
at their Common Crown.

The articulation indicated here permitted disassembling of the converging rib centerings, at the time of decentering, in order that they could be reused in the erection of a subsequent bay of vaulting.

What is necessary to make this stone-weighted rope device work is some sort of anchorage to which to secure the ropes "which are fastened above, and somewhat backward, from the course to be vaulted." In Gothic construction this anchorage was automatically provided by the tie-beams of the great timber roof, which, as we have seen, was almost invariably built before the high vault was commenced. From these heavy, permanent timbers a temporary beam (to which a series of the rope-ends had been fastened) could be securely suspended, its position—in height and in distance from the crown of the intended vault—shifted from time to time in order to achieve the

most favorable and effective angle for the functioning of the stone-weighted ropes.

The section diagram (fig. 12-A) indicates the mechanics by which a stone-weighted rope was able to hold a given voussoir in position: the weight-tightened rope from the upper edge of the arch stone to the temporary beam provided one component of stress, the other component being the vertical downward pull of the loaded free end of the rope. Together, these two components created a resultant pressure against the upper bed of the previously laid course.

A series of such stone-weighted lengths of rope hung down from the temporary beam, behind and above the course to be built; and as each new voussoir in this course was set in position, the mason reached for and brought forward one of these ropes and set it dangling over the near face of the voussoir he had just laid, where it remained in line with all the previously utilized rope ends until that course was completed from one boundary rib to the other. Actually, it would doubtless have proved convenient in practice to loop a second weighted rope over a voussoir that had just been set in place; then, when the next voussoir was set adjacent to and in



line with the previous one, this second rope merely needed to be shifted laterally a few inches in order to engage and hold the new block at once (fig. 12-B).

Lassaux goes on to say that "The advantage of this kind of vaulting without centering consists, not only in the very considerable saving of boarding, and of the greatest part of the centering arches, but it gives also a firmer vault; since the settling takes place gradually before the usual closing of the vault: indeed, the author almost doubts, whether such thin vaults could be constructed at all upon a boarded centering. Except this is supported by scaffolding to an immoderate degree, the mere motion of the labourers, in the course of the vaulting, must cause a perpetual shaking, and, consequently, separations in the vault after it is begun; and even when the vault is brought to its closing, and it is wished to loosen the centering, which is so extremely advantageous for the uniform closing of all vaults, the inevitable consequence is, bellying and cracking. If, on the other hand, we wish to leave the centering standing till the complete drying of the vault, the wasting of the mortar would cause all the joints to open and crack. But the network formed by the mortar in all the joints, gives to a thin vault of heavy stone a peculiar strength...<sup>12</sup>."

The chief reason why the stone-weighted rope device "gives also a firmer vault" is that the pressure applied to the individual blocks of a web course during its construction operates in the direction of the primary vault action: downward and outward, away from the crown. Thus the squeezing and shrinkage of the mortar as it sets—what Lassaux refers to as "the wasting of the mortar"—is that of the normal voussoir action of the vault. In the case of web courses individually supported by lagging units, on the other hand, there is no opportunity for slight adjustments in the dimensions or the conformation of the web courses due to this wasting of the mortar, until the falsework supports are eased as the decentering operation starts to take place. It is evident, then,



FIG. 10.—Ties at the Feet of a Pair of Centering Half-Frames.

A notched and lashed pair of poles could have prevented the opposite ends of the centering frames from spreading apart as the load of voussoirs they supported came to be applied.



FIG. 11.—Lightest Scheme of Falsework for a Bay of Quadripartite Rib Vaulting.

The constructional falsework, minus platforms of hurdles and the workmen's trestles, is here shown out of context but assuming a finished bay of vaulting to the lower left.

which was quite common? Besides, the unequal convexity in all such old vaults shews that no gage or model was ever applied, but the observation of the proper form was left to the choice and practice of the mason. We often see, as has already been said, a strong convexity pass into a flat one, or reversely; when probably it had struck the mason, that he was vaulting too round or too flat, and when he set about correcting his mistake too suddenly<sup>13</sup>."

This explains much of the irregularity in the contour of the vault surfaces that has been noted by various writers<sup>14</sup>, and is indeed noticeable in exceptional cases even to the unpracticed eye of the lay observer. The unevenness of many surviving mediaeval vault surfaces is too variable, too irregular or intermittent, to be accounted for entirely by settlements subsequent to the original erection; particularly since

that in the incremental process of building a vault by the stone-weighted rope device, the danger of the vault's deformation and even collapse at the time when the rib centerings are struck is very much reduced. By then, the vault webs are thoroughly consolidated, with each block already established as an integral and interdependent unit of the vault as a whole.

Lassaux sums up his conviction that the stone-weighted rope device was employed in Gothic times thus: "That the old vaults were built *free-handed*, and not upon a boarded centering, no one can doubt. Who would have given himself the trouble, so disproportionate to its object, of making such a boarding vaulted according to each arch of the centering, when he might obtain the same end with one



some of the most striking irregularities occur in areas of the vault which would be the least likely to undergo deformation or settlement, while other more structurally critical areas remain smoothly regular to the present day.

There is still the problem of how the masons closed in the highest courses at the crown of the vault. Lassaux does not describe how this was accomplished. However, it would seem that the *longitudinal* courses nearest the crown could have been fashioned *cross-wise*, and with a minimum of additional falsework. There would have had to be, in any case, a workman's scaffolding running along beneath the crown, from which a mason could set the stones of the final courses. *Upon this scaffolding* the mason could establish a small, light frame only a foot or so deep which he could shim up and then disengage and drag along to a new position as he retreated backward in the process of filling in the final void a'long the crown. Such an abbreviated piece of formwork could have been quite light, easily manœuvrable, and readily adjusted to a given position no matter how uneven the platform surface may have been. For it had relatively little weight to carry—say, four stones at the most—at any one time; hence the scaffold would not have had to be made any stronger than it would need to have been in any event to support a small stock of stones, a tray of mortar, and the working mason himself.

The elimination—made possible by the stone-weighted rope device—not only of all plank formwork but of all lagging units, too, finally achieved that stringent economy of equipment and materials, that complete rationalization of falsework requirements, that had been pursued with such diligence by the French Gothic builders. It is evident that, with one exception, whatever falsework was required for the construction of the high vaulting consisted of lashed poles, not hewn or sawn timbers. There was little enough undergirding involved in the high-level platform, since it was hung aloft above the triforium, was only about two bays in length, and was completely re-usable in subsequent bays. With no formwork of planking or lagging required for the erection of the vault web, the one exception to the universal use of poles was the light, thin complex of half-frames and crown separator unit which made up the rib centerings. With these assemblages accurately fashioned and rigidly secured in place, the thin-webbed Gothic vaults could be erected by skilled masons with no further falsework equipment than stone-weighted ropes tied to poles that were secured to the tie-beams of the roof, from which their height was easily adjusted.

It would seem that what has been recounted here—in little more than outline form, to be sure—may well have constituted the equipment used and the procedures followed in the multiple operations of erecting a great French Gothic church. If something of the sort is substantially true (and there is no way of either disproving it or proving it, definitively), then it has been worth while to speculate on the erectional practices of that era of creative building, thereby coming to see and understand these fabulous monuments in a new dimension. The degree to which the structural system, the erectional techniques, the building materials, and above all the

aesthetic design were all coordinated into a single, integrated work of art of the most transcendent quality and expressiveness is unprecedented in man's history. As we study these amazing buildings we can be as impressed, today, with the rationale of their erection as we are with the aspiring grandeur of their visual actuality. And it is quite possible that we can even learn something of value, in the twentieth century, from the stringent economy of means, the much that was accomplished with so little, in the thirteenth century.

J. F. F.

RÉSUMÉ : *L'édification des voûtes des nefs gothiques en France : Procédés de construction au XIII<sup>e</sup> siècle.*

L'auteur étudie le mode d'élévation et la structure verticale des églises gothiques en France : en reconstituant les étapes et les procédés de l'érection des grandes voûtes, il souligne l'extraordinaire économie des moyens réalisée par les bâtisseurs du XIII<sup>e</sup> siècle. Au fur et à mesure que les édifices devenaient hauts et légers, les bâtisseurs simplifiaient leurs machines de construction et réduisaient leurs échafaudages. Les divers stades de l'érection devaient donc être soigneusement calculés et il fallait trouver des solutions temporaires pour des problèmes de structure à chaque étape successive. On voit comment un seul élément structurel devait souvent jouer plusieurs rôles, remplissant une certaine fonction pendant la construction pour en remplir une autre une fois l'édifice terminé, tandis que d'autres éléments qui paraissent purement décoratifs se révèlent indispensables à la stabilité de l'ensemble. Ainsi, nous apprenons que les deux côtés de l'église furent laissés sans combles aussi longtemps que possible pour permettre aux bâtisseurs de se servir de la nef vide pour hisser librement le matériau, mais que ce retard posa le problème de la stabilité du complexe bas-côté-claire-voie-arc-boutant, problème résolu d'avance puisqu'on pouvait s'appuyer sur des structures temporaires de ce même complexe jusqu'à la fermeture de la nef. Pareillement, à un stade ultérieur, les poutres des combles, qui enjambaient la nef avant les voûtes, non seulement protégeaient l'intérieur de l'église mais formaient un étalement temporaire pendant sa propre construction et assuraient la stabilité de toute la superstructure même avant la construction des voûtes. Une semblable économie des moyens se manifeste à l'étape suivante, la construction des voûtes : ici l'auteur explique comment l'introduction des voûtes ogivales permit une réduction spectaculaire de l'étalement encombrant, éliminant ainsi une dépense importante et un danger réel, parce qu'on pouvait construire ces arcs à partir des côtés et donc sans le coffrage de planches ou de terre qu'il fallait utiliser auparavant lorsqu'on les construisait d'en haut. De même, l'auteur montre qu'un autre élément du système gothique, le tas-de-charge, sert non seulement dans la structure permanente mais servait aussi, pendant la construction, à faciliter l'élévation des voûtes en réduisant la longueur et donc le poids. L'auteur explique comment ces voûtes se construisaient une travée à la fois, et finalement il élabore la technique de la pose des pierres entre les arcs à l'aide d'une simple machine à cordes lestées de pierres et suspendues aux poutres des combles : il démontre l'économie de cette méthode qui élimina coffrage et couchis.



## NOTES

1. This article is a condensation of part of a forthcoming book entitled *The Construction of Gothic Cathedrals*. Acknowledgement is made to the Clarendon Press of

Oxford, England, for permission to publish this material, including the drawings, in the *Gazette*.

2. For example, the multiple functions of, 1) the

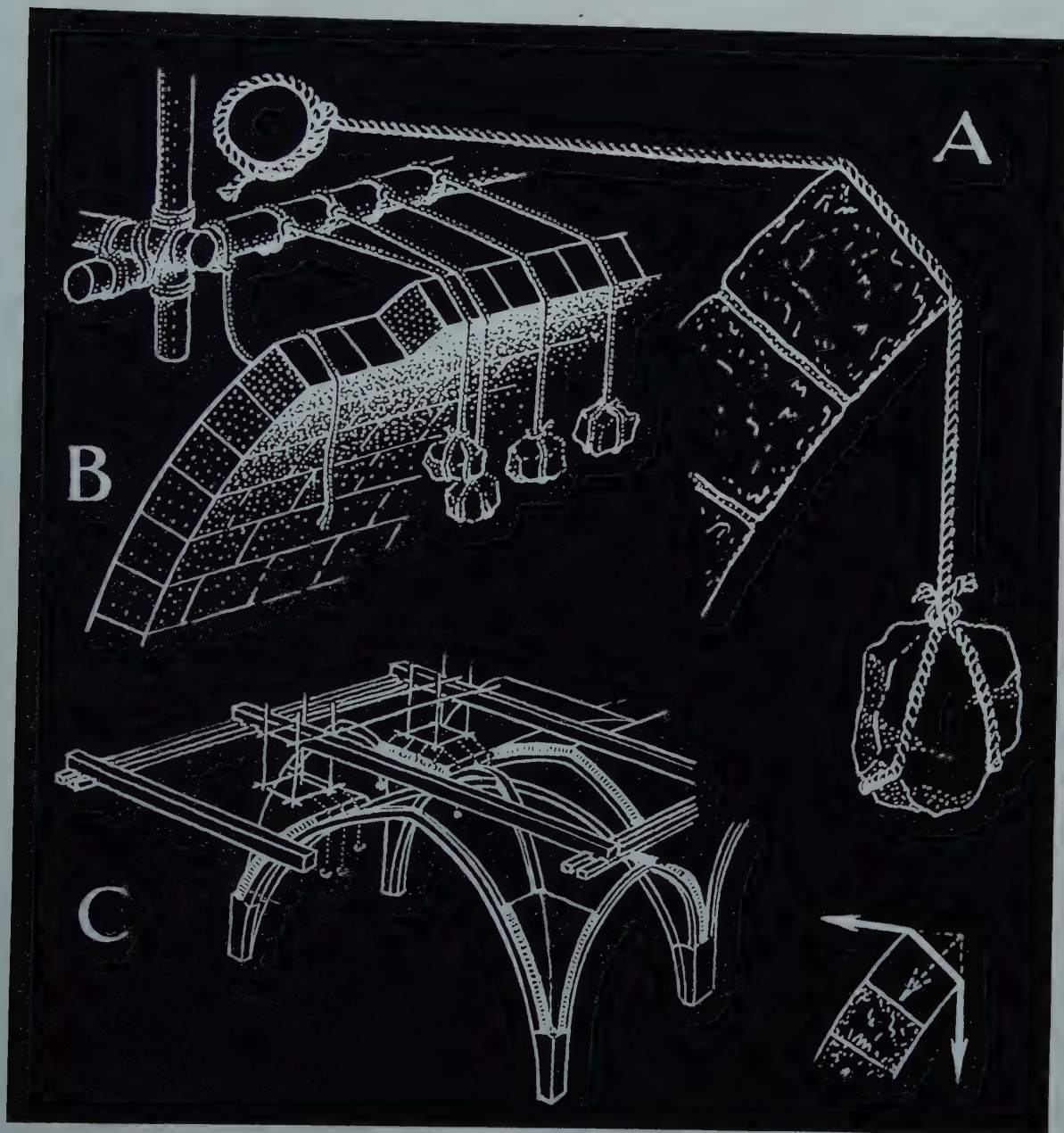


FIG. 12—The Stone-Weighted Rope Device, Eliminating Formwork.

Where the slope of the web courses' beds was above the angle of friction, lagging could be dispensed with by substituting the pressure of these ropes, secured to a pole behind the course whose individual stones were being laid.

great tiebeams of the high roof, 2) the transverse ribs, and 3) the tas-de-charge are explained below.

3. The decorative finials that often crowned the buttress-tops weighted them from above, thus adding their increment of stability to these towering masses by bending downward the line of pressure from the vault thrusts to a more nearly vertical direction. Again, the rich pattern of stone tracery in many a great rose window was absolutely essential, both to support the considerable weight of the ensemble of small pieces of stained glass together with their lead comes, and to prevent the force of the wind from bursting asunder its prodigious expanse of translucent mosaic.

4. The case of the flying buttresses, for example, is explained below.

5. Cf. the analogous modern instance of this pier-girdling distribution of pole scaffolding as employed for repairs to Chartres Cathedral, in Etienne HOUVER, *Cathédrale de Chartres: Architecture*, Paris, Académie des Beaux-Arts, n.d., Plate 56.

6. These temporary wooden ties are described in VIOLLET-LE-DUC, (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie-Imprimerie Réunies, 1854-1868, 10 vols). Article "Chainage," II, 396-404. And the evidence of their remains at Soissons Cathedral are both described and illustrated by the post-World-War-I repairer of that church, in Emile BRUNET, "La restauration de la cathédrale de Soissons," *Bulletin Monumental*, 1928, LXXXVII, pp. 81-83 and Fig. 15.

7. There are reproductions of contemporary mediaeval illustrations of so-called flying scaffoldings in Emil LACROIX, "Die mittelalterliche Baugerüste," *Deutsche Kunst und Denkmalfpflege*, 1934, X, 216-221. The more conventional type of put-log scaffolding is described in VIOLLET-LE-DUC, Article "Echafaud" v. 103-114; in SALZMAN (*Building in England down to 1540*, Oxford, Clarendon Press, 1952), Chap. XX, pp. 318-329; and elsewhere; and there are photographic illustrations of modern examples in countless books, including Antoine MOLES, *Histoire des charpentiers*, Paris, Librairie Gründ, 1949.

8. *Vide* John F. FITCHEN III, "A Comment on the Upper Flying Buttress in French Gothic Architecture," *Gazette des Beaux-Arts*, Feb. 1955, Series 6, XLV, 69-90.

9. For example, VIOLLET-LE-DUC (Article "Construction," IV, pp. 106-108, Figs. 58-60 postulates the use of the movable, adjustable cerce as the means of building the web courses of a ribbed vault. Auguste CHOISY (*Histoire de l'architecture*, 2 vols, Paris, Librairie Georges Baranger, [1899], II, 274) doubts if it could ever have been employed for the longer courses of a high central vault. Francis BOND accepts Viollet-leDuc's cerce device

in his earlier book (*Gothic Architecture in England*, London, Batsford, 1906, pp. 296-298, including the Figs.), but in the 105-page chapter on vaulting in his two-volume work, *An Introduction to English Church Architecture*, (2 vols, London, Oxford University Press, 1913) published seven years later, nothing is said about the cerce. Arthur KINGSLEY PORTER (*The Construction of Lombard and Gothic Vaults*, New Haven, Yale University Press, 1911) completely and uncritically accepts the cerce as a sort of panacea for most of the erectional problems of ribbed vaulting. Marcel AUBERT ("Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction," *Bulletin Monumental*, 1934, XCIII, pp. 216-217, including Notes, is much more cautious, mentioning both cerce and laggings. A photograph which purports to be a cerce in operation is given, in Albert CHAUVEI, "La cathédrale de Rouen: Les destructions, le sauvetage," *Les Monuments Historiques de la France*, Apr-Jun. 1956, New Series II, p. 79, Fig. 37. But this is for a side aisle, not a high wide-spanning nave vault. Quite recently, in the same periodical, there is the following statement (*vide* J.-P. PAQUET, "Structures des monuments anciens et leur consolidation," *Les Monuments Historiques de la France*, Oct-Dec. 1957, New Series, III, Fig. 19 (p. 173) and p. 174: "Again, nothing can replace such a simple technique as that of the cerce, which is always employed nowadays because by its use the most important vaults can be built without centering." Here, the "most important vault" illustrated in Fig. 19 is again that of a side aisle, not a nave. Moreover, there appear to be two cerces side by side, as though one were left in place under its completed row of web stones while those of the current course are being laid; and the cerces are hung radially instead of vertically, in opposition to Viollet-le-Duc's specific insistence.

Except for Viollet-le-Duc, none of the above writers explains just how this cerce device works, and even his explanation leaves various problems of its use unsolved.

10. CHOISY (*Histoire*, II, 270).

11. Quoted from LASSAUX, "Description of a Mode of Erecting Light Vaults over Churches and Similar Spaces", *Journal of the Royal Institution of Great Britain*, London, 1831, I, 226.

12. *Ibid.*, pp. 233-234.

13. *Ibid.*, pp. 233-234.

14. A rather extreme instance of irregularity in Gothic vaulting surfaces is noted by BOND (*Gothic Architecture in England*, p. 299) who remarks that "In some French churches, e.g., in the collegiate church of St.-Quentin, the twisting and contorsion of the vault surfaces is something extraordinary; the vaults look most unpleasantly unsafe; yet they have stood since the thirteenth century."



# UN THÈME OVIDIEN

## TRAITÉ PAR LE

### PRIMATICE ET PAR RONSARD

PAR RAYMOND LEBEGUE

AU XVI<sup>e</sup> siècle, la porte Dorée servait d'entrée au château de Fontainebleau ; c'est par elle qu'en 1539 Charles Quint est passé, quand il fut reçu par François I<sup>er</sup>. Le Primatice la décora de fresques dès son premier séjour au palais (1535-1541). Il consacra à l'histoire d'Hercule deux peintures que le temps a effacées, mais que l'on a refaites au XIX<sup>e</sup> siècle d'après les gravures exécutées par Fantuzzi et par Léon Davent.

Laissant de côté les peintures actuelles, nous avons étudié ces gravures et l'un des deux dessins du Primatice qui ont servi aux fresques primitives et que l'on a conservés. Ce dessin se trouve actuellement à l'Albertina de Vienne et a été reproduit dans le livre de L. Dimier<sup>1</sup>. Quant à l'autre, il appartenait au duc de Devonshire, et je n'en connais pas de photographie. Les gravures de Fantuzzi et de Davent correspondent exactement avec le dessin de l'Albertina ; donc elles reproduisent fidèlement la fresque, et elle était semblable au dessin.

Les titres que l'on a donnés à ces deux fresques depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, n'ont pas beaucoup varié : abbé P. Guilbert (1731) : *On croit que les peintures de cette porte représentent l'Histoire d'Hercule qui file (!) près d'Omphale,*

*reine de Lydie, et qui s'habille en femme pour lui plaire*<sup>2</sup>. Guide Joanne, *Fontainebleau et la forêt* (1914) : *Hercule, revêtu d'habits de femme par Omphale, et Hercule retiré des bras d'Omphale* (!). F. Herbet (1916, publié en 1937) : *Hercule habillé en femme par Omphale, Hercule couché auprès d'Omphale se réveille à la lumière d'un flambeau*<sup>3</sup>. L. Dimier (1928) : *Dans l'une, Hercule se laisse habiller en femme par Omphale ; dans l'autre, il surprend le dieu Pan qui croit en l'abordant approcher son épouse Déjanire au lit*<sup>4</sup>. Ch. Terrasse (1946) : *Hercule habillé en femme par Omphale, et Hercule repoussant Pan qui poursuivait Omphale endormie*<sup>5</sup>.

Seul, Dimier fait intervenir Déjanire ; il se trompe, car les deux peintures qui se font vis-à-vis, représentent évidemment deux moments d'un même épisode. Mais il a eu le mérite de signaler le rôle capital que joue, dans la deuxième, un chèvre-pied. Ses prédécesseurs n'ont pas su expliquer le sujet de la fresque de droite. Mais ils se sont accordés à reconnaître dans la compagne d'Hercule Omphale. Ils avaient lu dans la 9<sup>e</sup> *Héroïde* d'Ovide que Déjanire reprochait à son époux d'avoir, en habits féminins, filé devant la Lydienne. Ils savaient que celle-ci se paraît de la massue et

de la peau de lion. Enfin, à partir de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, Omphale fut souvent mise à la scène <sup>6</sup>.

Avant d'indiquer l'origine des deux fresques, nous allons les décrire. Sur celle de gauche, Hercule, plus grand que les autres personnages, occupe le centre de la composition; il se laisse dépouiller de la peau du lion de Némée. Dans la gueule ouverte, on distingue un visage humain. Devant le héros, une jeune femme debout. A gauche et à droite, des serviteurs des deux sexes. La scène se passe sous une tente.

La fresque de droite contraste avec l'autre par son action mouvementée. Sur la gravure, trois serviteurs accourent de la gauche; celui qui est en tête éclaire la scène avec une torche. Hercule et une jeune femme sont étendus sur une peau de bête posée sur un lit bas. Audessus d'eux, la voûte d'un antre. A la tête de ce lit, quatre Termes mâles et femelles. Au premier plan, un faune ou satyre, à demi-couché sur le sol, regarde Hercule et la femme, et tend vers eux son bras droit. Au bas de la couche, un Cupidon tient de la main gauche un arc et, de la main droite, montre le couple au satyre. Hercule et la jeune femme, réveillés en sursaut, regardent celui-ci; le visage d'Hercule exprime la colère. Sa compagne est nue; mais la gueule du lion de Némée encadre sa tête.

Cette scène singulière s'explique, si nous lisons le texte où le Primatice a puisé son inspiration. Au livre II des *Fastes*, vers 305-356, Ovide a raconté une plaisante histoire, *fabula plena joci*, dans laquelle non seulement un Faune, mais Hercule lui-même prêtaient à rire.

Hercule voyageait avec sa jeune maîtresse. Ils entrent dans une caverne. Tandis que leurs serviteurs préparent le repas, la jeune femme donne à son amant ses vêtements; Hercule les enfle non sans peine. Elle prend la lourde massue et la dépouille du lion de Némée. Après le repas, ils s'étendent sur une couche et s'endorment. Un Faune qui les avait vus à distance et qui s'était enflammé pour la belle, profite de la nuit pour s'introduire dans l'antre : *quid non amor improbus audet*? Ayant touché de ses mains la peau du lion, il bat précipitamment en retraite. A l'autre côté du lit, il sent une étoffe délicate. Il s'avance, il s'étend plein de désir : *rigido cornu durius*

*inguen erat*. Il soulève la tunique féminine. Hercule se réveille, le repousse, appelle ses compagnons et demande la lumière. Le Faune gémit sur le sol. A sa vue, tous éclatent de rire.

Dans la deuxième fresque, le Primatice, dont M. Charles Picard a loué, par ailleurs, l'exactitude documentaire <sup>7</sup>, a choisi le moment où la torche des serviteurs révèle l'erreur et l'échec du Faune. Il a poussé la fidélité jusqu'à montrer le *durius inguen*.

Dans cette aventure galante et un peu burlesque, quelle est, parmi les successives maîtresses d'Hercule, celle qui l'accompagne? Ovide ne dit pas son nom; mais il la désigne deux fois par des périphrases : *maconis, lyda puella* : c'est Omphale, reine de Lydie.

En conclusion, nous définissons ainsi les sujets des deux fresques : Hercule et Omphale échangent leurs vêtements, Hercule repousse le Faune qui croyait s'approcher d'Omphale.

\*\*

En 1569, Ronsard a publié un poème intitulé *le Satyre*, qu'il avait sans doute composé peu de temps auparavant, quand il séjournait à Saint-Cosme, près de Tours. Dès le début, il indique son modèle : « le doux Ovide ». Les cinquante-deux vers des *Fastes* sont paraphrasés en deux cent vingt décasyllabes. Le poète veut faire rire l'ami à qui il destine cette pièce, et, bien qu'il termine son récit sur des considérations morales, il s'amuse lui-même. A la compagne d'Hercule il donne le nom d'Iole, et il situe la scène en Œbalie, qui est un canton de la Laconie. Ce nom lui a été probablement suggéré par celui d'Œchalie, ville de Messénie, ou de Thessalie, ou d'Eubée, qui avait pour roi le père d'Iole <sup>8</sup>. Ronsard fait une piquante comparaison entre ce couple et les belles tourangelles qui se promènent le long de la Loire, suivies de leurs amoureux. Il décrit en détail l'élégant costume de la jeune femme :

*Elle portoit mille affiquets au sein,  
Ses mains estoient de bagues bien chargées,  
Son col estoit de perles arrangées,  
Riche et gaillard : son chef estoit couvert  
D'un gay scoffion<sup>9</sup> entrelassé de verd,  
Sa robe estoit de pourpre Maëonine  
Perse en couleur, chancrée à la poitrine,*





FIG. 1. — LE PRIMATICE. — Dessin identifié comme Hercule habillé en femme par Omphale. Vienne, Albertina. Phot. du Musée.

ainsi que les préparatifs du repas. Il prête à Iole un plaisant discours dans lequel elle demande au héros d'échanger leurs costumes. Il insiste sur les dégâts commis par Hercule en se vêtant d'habits trop étroits pour sa taille : le « géant » fait craquer les coutures, rompt les manches, chaînes et bracelets. Puis il fait une pittoresque description de l'ancre et des plantes qui y poussent. Il laisse à Ovide le détail indécent du *durius inguen*. Alors que le poète latin terminait l'épisode sur les rires d'Hercule et de sa suite, Ronsard imagine un dénouement tragi-comique : Hercule « brait » de colère, frappe à coups de poing le « museau » et le ventre du « Dieu paillard », et lui arrache les poils du menton. Le Faune (conformément à la tradition, Ronsard confond le Faune latin avec le Satyre grec) s'enfuit en hurlant et en « crachant le sang à pleine lèvre ». Ainsi, une fois de plus, l'entreprise amoureuse d'un Faune ou d'un Satyre aboutit à un risible échec<sup>10</sup>.

Pourquoi Ronsard, ne tenant aucun compte de *Lyda puella*, a-t-il donné à la maîtresse

d'Hercule le nom d'Iole ? Chose curieuse, Omphale n'est jamais nommée dans ses œuvres : elle est absente des index des éditions de Vaganay et de Laumonier-Lemerre, qui reproduisent le texte de 1578 et celui de 1584. En revanche, il a mentionné Iole dans trois autres passages<sup>11</sup>. Dans le premier d'entre eux, qui date de 1553, il décrit selon la tradition la vie lâche et voluptueuse qu'Hercule menait chez sa maîtresse ; mais au lieu de nommer celle-ci Omphale, il l'appelle Iole. Les lecteurs modernes de Ronsard sont quelquefois déroutés par ses fictions mythologiques, soit qu'il s'inspire d'auteurs tels que Lycophron et son commentateur Tzetzes, que seuls, aujourd'hui, quelques spécialistes connaissent, soit que son imagination poétique modifie volontairement la tradition<sup>12</sup>. Ici, c'est peut-être la facilité de trouver des rimes à *Iole* qui explique ce changement : Hérédia aura de la peine à en trouver pour *Omphale* !

Comme tous les poètes de la Renaissance, Ronsard connaissait à fond les *Métamorphoses* ; mais il semble avoir fait peu d'em-

prunts aux *Fastes*<sup>13</sup>. Est-il possible que la vue des fresques de la Porte Dorée lui ait remis en mémoire ce passage des *Fastes*? Telle est l'hypothèse que nous allons examiner. Les fonctions d'aumônier qu'il exerçait auprès du roi de France l'obligeaient à vivre auprès de lui trois mois par an. Il a certainement accompagné plusieurs fois la Cour à Fontainebleau; il y résida pendant les fêtes du Carnaval de 1564, auxquelles il collabora.

Bien qu'il s'abstienne volontairement de louer les peintres et sculpteurs qui reçoivent l'argent du roi, on ne peut douter que, poète et érudit, il ait contemplé attentivement les peintures qui faisaient de Fontainebleau le plus riche répertoire de figures mythologiques qu'on pût voir en France.

On a déjà fait remarquer qu'il a maintes fois mis en pratique le trop fameux *ut pictura poesis*. Il a décrit des naissances de Vénus qui font penser au tableau de Botticelli; pour Henri II, pour les Châtillon, pour lui-même, il a construit des temples fictifs, etc. Ses images et ses métaphores sont souvent empruntées à l'art du peintre et du sculpteur<sup>14</sup>.

Son poème ne contient pas les détails d'importance secondaire que le Primatice s'est permis d'inventer : la tente, Cupidon, et les Termes. Mais, tandis que, chez Ovide, après l'arrivée des flambeaux, Hercule participe à la gaité générale : *ridet et Alcides...*, le Primatice a donné à son regard une expression de fureur, qui s'accorde fort bien avec les vers 201-208 :

*Le feu venu, Hercule se colère,  
S'enfle de fiel, vous l'eussiez ouy braire...*

En outre, comme le Primatice, et à la différence d'Ovide, Ronsard n'a pas situé dans l'autre la scène de l'échange des vêtements.

A une époque où il se distrait de la *Franciade* en composant quelques poèmes mythologiques<sup>15</sup>, le souvenir des premières fresques qui s'offraient aux regards des hôtes du château, a dû contribuer au choix d'un épisode que, seul jusqu'alors, Ovide avait raconté en vers.

\*  
\*\*

Une dernière question se pose : le Primatice et Ronsard attachaient-ils à cet épisode mythologique une signification symbolique?

De nos jours, les savants, dédaignant le sens

littéral, recherchent dans les œuvres d'art et dans les œuvres littéraires<sup>16</sup> des allusions et des symboles. Loin d'être le successeur de Dorat, Edgar Wind interprète par la philosophie néo-platonicienne les tableaux mythologiques de la Renaissance italienne<sup>17</sup>. Miss Yates a fort bien dégagé le sens symbolique des épisodes mythologiques que Dorat avait choisis, en 1571, pour l'entrée à Paris de Charles IX et de sa femme<sup>18</sup>. Cette méthode a été appliquée, avec ingéniosité et souvent avec succès, à la décoration que le Rosso a exécutée pour la galerie François I<sup>er</sup><sup>19</sup>. Ne peut-on interpréter de la même manière les fresques exécutées par le Primatice dans le château royal? L'histoire du siège de Troie évoquait la prétendue origine troyenne des rois de France. Les vertus cardinales, la victoire de Jupiter sur les Titans, l'histoire d'Ulysse prêtaient à des allusions aux vertus, à la puissance, à la sagesse du souverain. De nombreux princes de la Renaissance ont été assimilés à Hercule. Pour comprendre le sens symbolique des deux fresques que nous avons décrites, il n'est pas inutile de savoir qu'au château ducal d'Urbino les statues nues d'Hercule et d'Iole symbolisent l'amour conjugal de Frédéric de Montefeltre et de Battista Sforza. D'autre part, comme l'a montré J. Adhémar<sup>20</sup>, le Rosso, avant de venir en France, avait peint pour François I<sup>er</sup> un tableau, *Mars dévêtu par l'Amour et se retournant vers Vénus dévêtue par les Grâces*, qui symbolisait le mariage de François I<sup>er</sup> avec Eléonore. L'entente entre Hercule et Omphale, qui est illustrée par les deux fresques de la Porte Dorée, ne fait-elle pas allusion à l'amour conjugal de François I<sup>er</sup> pour Eléonore? M. Adhémar le croit, et je me range à son opinion.

Quant à Ronsard, comme tous les poètes pensionnés de son temps, il a souvent cherché dans la mythologie le moyen de glorifier le souverain, sa famille et son entourage : ainsi, dans l'*Hymne d'Henri II*, il a créé tout un Olympe royal, dont un peintre s'inspirera pour décorer une voûte du château de Tanlay. D'autre part, élève de Dorat, il prétend trouver dans les mythes des symboles moraux ou religieux<sup>21</sup>; en 1569, il tire de l'histoire d'Atys une interprétation morale. On a remarqué qu'il cherche souvent dans la vie d'Hercule le symbole de l'effort vertueux<sup>22</sup>. Mais, poète plus encore que moraliste, il se contente, bien





FIG. 2. — DAVENT. — Gravure d'après Le Primatice identifiée ici comme « Hercule et le faune », d'après Ovide. B.N., Est. Phot. B.N.

des fois, d'emprunter à la mythologie des tableaux ou *quadri* et des actions dramatiques. Ces drames peuvent être nobles, élégiaques, épiques; ils peuvent, d'aventure, être familiers et comiques. Ronsard ne traite pas la mythologie à la façon des Burlesques; mais, si elle lui donne une occasion de s'égayer, il ne la laisse pas échapper. Dans la très sérieuse ode à Michel de l'Hospital, il nous montre Jupiter lui-même riant de Mars qui ronfle sur sa lance.

Ici, ne soyons pas dupes de la brève conclusion morale que Ronsard a cousue à son récit et qui est énoncée dans un style familier<sup>23</sup>. Ce que le poète a goûté dans ce passage des *Fastes*, c'est une histoire piquante dans laquelle un demi-Dieu et un chèvre-pied se trouvent dans la même situation que les personnages de quelque conte galant de la Renaissance<sup>24</sup>.

R. L.

SUMMARY: *An Ovidian theme by Francesco Primaticcio and by Ronsard.*

The *Porte Dorée*, which, in the sixteenth century, was the entrance to the castle of Fontainebleau, had been decorated under François-I with two frescoes by Primaticcio. They portray Hercules changing clothes with Omphale, and Hercules pushing away the Faun who was trying to draw near Omphale.

In 1569, Ronsard published the poem *Satyre* which treats the same subject with some original developments. The painter and the poet went to the same source: Book II of Ovid's *Fasti*. Ronsard, however, perhaps because of the rhyme, replaced Omphale by Iole.

The sight of these frescoes, in 1564 or at other times, must have reminded Ronsard of a little known episode in the *Fasti*. Besides, like Primaticcio, he makes Hercules furiously angry.

In this poem all he has sought to do is to amuse himself and his readers. Primaticcio, on the other hand, probably wished to allude to the conjugal love of François I for Eléonore, his second wife.

## NOTES

1. *Le Primatice*, 1928, pl. VIII.
2. *Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau*, I, p. 37. A ma connaissance, le P. Pierre DAN, auteur du *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau* (1642), n'a pas indiqué le sujet des peintures de la Porte Dorée.
3. *Le Château de Fontainebleau*, pp. 244-245.
4. *Op. cit.*, p. 7.
5. *Le Château de Fontainebleau*, p. 44.
6. Comédie de Palaprat, opéra de La Motte et Des-touches, etc. Auparavant, ce sont Déjanire et Iole qui, comme dans *Les Trachiniennes* de Sophocle et l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque, figurent dans l'*Hercule* de Jean Prévost (1613), *Les Amours du grand Hercule* de Pierre Mainfray (1616) et l'*Hercule mourant* de Rottou (1636).
7. Cf. sa communication dans les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1956, pp. 85-90.
8. Œchalie est mentionné dans *Les Trachiniennes*, *Hercule sur l'Œta*, Apollodore, Hygin, le *Dictionarium* de Ch. Estienne, etc.
9. Ronsard, en lui faisant porter une coiffure italo-française du XVI<sup>e</sup> siècle, se moque de l'exactitude archéologique.
10. Comme les poètes néo-latins, Ronsard a imité le vers d'Horace : « Faune, Nympharum fugientum amator. » A la suite de l'*Aminte* du Tasse, les pastorales symboliseront le désir brutal par un satyre dont les tentatives tournent toujours à sa confusion.
11. Ed. LAUMONIER, *Textes français modernes*, t. V, pp. 228-230, et X, p. 133, et l'un des sonnets posthumes pour Hélène de Surgères.
12. Il manque un livre sur la mythologie de Ronsard et des autres poètes de la Pléiade.
13. Notons toutefois que, pendant son long séjour à Saint-Cosme et à Croixval, Ronsard avait un Ovide complet : il s'inspirait des *Remèdes d'amour*, et, après la cueillette de la salade, il lisait *L'Art d'aimer*.
14. Cf. R. LEBÈGUE, *Les Artistes italiens de la Renaissance et les écrivains français du temps* (*Études d'art*, VIII-X, p. 220) 1953, et *La Pléiade et les Beaux-Arts* (*Atti del quinto Congresso internazionale di lingue e letteratura moderne*, pp. 115-124), 1955, et J. ADHÉMAR, *Ronsard et l'école de Fontainebleau* (*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XX, pp. 344-348), 1958.
15. En plus du *Satyre*, les deux livres de *Poèmes* que Ronsard a publiés en 1569, contiennent les paroles que dit Calypso voyant partir Ulysse, *Le Pin* (Atys) et *Hylas*.
16. Je pense surtout à celles de Rabelais et de Racine.
17. *Pagan mysteries in the Renaissance*, 1958.
18. *Les Fêtes de la Renaissance*, I, pp. 61-82.
19. Cf. G. DE TERVARENT, *Les Enigmes de l'art*, IV, *L'Art savant*, pp. 28-45; D. et E. PANOFKY, *The iconography of the galerie François I<sup>er</sup> at Fontainebleau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1958, pp. 113-190). Le parallélisme entre la mort d'Adonis et celle du dauphin François n'est pas seulement suggéré par la fresque du Rosso, mais est indiqué, en 1575, dans un poème de Ronsard (Panofsky, p. 144).
20. *Aretino artistic adviser to Francis I* (*Journal of the Warburg Institute*, XVII, pp. 311 sq., 1954).
21. Cf. P. DE NOLHAC, *Ronsard et l'humanisme*, 1922, pp. 70-72, et J. DAGENS, *La Théologie poétique au temps de Ronsard* (*Atti del quinto Congresso...*, pp. 147-153).
22. H. FRANCHET, *Le Poète d'après Ronsard*, 1923, pp. 99-102.
23. Ronsard réclame un châtiment semblable à celui du Satyre pour tous les séducteurs, paillards, et adultères. Il était peut-être indigné de la corruption des mœurs de son temps. Mais ces huit vers comptent peu dans l'ensemble du poème.
24. Qu'on pense, par exemple, à la double méprise qui, chez Boccace et La Fontaine, fait le sujet du conte *Le Berceau*.



# SUR DEUX FRISES D'INSPIRATION ANTIQUE

PAR GUY DE TERVARENT

DANS la chaîne des collines qui entourent Florence, la villa de Poggio garde l'apparence que Sangallo, travaillant pour Laurent le Magnifique, lui donna vers 1480. Un parc séculaire l'entoure et par ses échappées se découvrent les lointains vallonnés de la Toscane.

Seznec en parle. « Dans la villa médicéenne de Poggio à Caiano, l'un des sièges de l'Académie néo-platonicienne, une frise de terre cuite sur fond bleu propose dès le fronton d'autres énigmes au visiteur : parmi ces figures, d'une grâce et d'un équilibre exquis, nous reconnaissons Phoebus et Diane sur leur char, l'Eternité dans sa caverne et les âmes qui sortent de son sein, Janus au seuil du temple de la guerre ; mais d'autres scènes demeurent mystérieuses et le sens général de la composition ne se laisse pas pénétrer <sup>1</sup>.

A vrai dire on se trouve confronté avec une histoire de l'âme et de ses vicissitudes.

1<sup>er</sup> Panneau (à la gauche du spectateur) : LA CRÉATION DE L'ÂME (fig. 1)

La partie supérieure gauche est occupée par la caverne du Temps. Claudien la décrit magnifiquement : « Loin de notre atteinte, à peine accessible aux dieux, se trouve l'immense caverne du Temps, l'âpre mère des années, qui rejette au néant des âges ce qu'elle a nourri dans son vaste sein. Un serpent borde cet antre et dévore tout indifféremment. Ses écailles ne cessent de jeter des feux. Il ramène vers sa bouche sa queue qu'il mord, tout comme le temps ramène le commencement des choses dans son glissement silencieux <sup>2</sup>. » Claudien poursuit : « La Nature est assise devant la porte, dont elle garde l'entrée. Les années ont passé sur son visage sans lui ravir sa beauté. Des âmes sont suspendues à tous ses membres et volent autour d'elle <sup>3</sup>. » L'artiste a rendu cette image de la Nature avec une exemplaire fidélité. Le texte de Claudien se



FIG. 1. — Frise de la villa Poggio. La création de l'âme. Phot. Alinari.

poursuit ainsi : « Un vieillard vénérable dicte en ces lieux des lois immuables, guide l'harmonie des astres, fixe leur marche et leur repos et, fidèle aux volontés du ciel, dispense à son gré la vie et la mort. Il marque les avantages qu'apportent à l'univers les erreurs inconstantes de Mars, les mouvements invariables de Jupiter, la rapidité de la lune et la lenteur de Saturne, en combien de temps Vénus sur son char lumineux et le compagnon du soleil, Mercure, parcourent la voûte céleste<sup>4</sup>. » Nous voilà renseignés sur les fonctions du personnage qui, sur la droite du panneau, observe les astres, un compas ouvert d'une main, une sphère de l'autre.

2<sup>e</sup> Panneau : L'INCARNATION DE L'ÂME (fig. 2).

Celle-ci est représentée par un exemple illustre entre tous : la naissance de Jupiter. Cette partie de la frise est parfaitement claire.

La chèvre Amalthée y nourrit Jupiter au berceau. Les quatre guerriers que l'on voit auprès d'elle sont des curètes. Saturne dévorait ses fils, sachant que l'un d'entre



FIG. 2. — Frise de la villa Poggio. L'incarnation de l'âme.  
Phot. Alinari.



eux devait le supplanter. Rhéa substitua une pierre enveloppée de langes à Jupiter, à peine né, et cacha l'enfant dans une caverne du mont Dicté en Crète<sup>5</sup>. Les curètes, par une danse guerrière, où ils entre-choquaient leurs épées et leurs boucliers, couvraient les cris de l'enfant<sup>6</sup>.

Le mont Dicté et ses cavernes se voient sur la droite. Sur la gauche deux personnages : Saturne, s'apprêtant à avaler la pierre que Rhéa a substituée au nouveau-né et une femme, sans doute Rhéa, qui, tout en nourrissant la chèvre Amalthée, le regarde faire.

Un bas-relief antique, provenant de l'Ara capitolina<sup>7</sup>, vient lever les doutes qui pourraient subsister. Au premier plan, deux curètes couvrent du bruit de leurs armes les vagissements de l'enfant Jupiter, que la chèvre Amalthée allaite à l'arrière-plan (fig. 3).

### 3<sup>e</sup> Panneau :

#### TEMPLE DE JANUS S'OUVRANT POUR LA GUERRE

(fig. 4).

Ce panneau est consacré à Janus, reconnaissable à ses deux visages. Il se tient debout devant son temple. Un personnage, drapé de voiles, en ouvre la porte; un guerrier en sort. On sait que ce temple, qui se trouvait à Rome, demeurait fermé pendant les rares périodes de paix et s'ouvrait en temps de guerre. A l'entour s'assemblent des légionnaires avec leurs insignes : les aigles, le « vexillum », fanion carré fixé en travers d'une hampe, et à l'extrême gauche le « signum ».



FIG. 3. — Bas-relief de l'Ara Capitolina. La naissance de Jupiter.  
Rome, Musée du Capitole. Phot. du Musée.



FIG. 4. — Frise de la villa Poggio. Le temple de Janus s'ouvrant pour la guerre. Phot. Alinari.

#### 4<sup>e</sup> Panneau.: LES QUATRE SAISONS, TRAVAUX DES CHAMPS (fig. 5).

À cette scène guerrière s'opposent les travaux des champs. Ils s'ouvrent sur une représentation des quatre saisons et pour le reste parlent d'eux-mêmes.

Hésiode, dans *Les travaux et les jours*<sup>8</sup>, écrit : « En vérité, il n'est pas qu'une sorte de lutte, mais sur terre il en est deux. L'une sera louée de qui l'aura connue, l'autre est condamnable. C'est qu'elles ont un caractère tout opposé. Celle-ci favorise les fléaux de la guerre et de la discorde. Elle est cruelle et pas un mortel ne l'aime, mais, contraints par la volonté des immortels, les hommes rendent un culte à cette lutte accablante. Quant à l'autre, son aînée, ce fut la Nuit ténébreuse qui l'enfanta et le Cronide, qui siège dans l'éther sur un trône élevé, la plaça aux racines de la terre et la fit bien meilleure pour les hommes. Celle-là pousse au travail même l'indolent aux mains oisives ; car l'homme qui néglige le travail, s'il porte ses regards sur un autre homme devenu riche, s'empresse à labourer, à planter et à mettre du bien dans sa maison. »

Si l'on veut bien admettre que ce lieu commun, développé par Hésiode, intervient ici, on verra dans les panneaux 3 et 4 l'épreuve de l'âme, à savoir la vie.



FIG. 5. — Frise de la villa Poggio. Les quatre Saisons, les travaux des champs. Phot. Alinari.





FIG. 6. — Frise de la villa Poggio. La vieillesse, la mort et l'ascension de l'âme. Phot. Alinari.

5<sup>e</sup> Panneau : LA VIEILLESSE, LA MORT ET L'ASCENSION DE L'ÂME (fig. 6).

Mais, qu'elle soit livrée à des luttes stériles ou à des travaux fructueux, la vie humaine trouve inévitablement son terme dans la fatigue de la vieillesse et dans la mort. C'est ce que représente en sa première partie le 5<sup>e</sup> panneau. Toutefois la mort n'est pas la fin de l'âme. Aussi la frise se poursuit-elle par une double scène, dont le sens symbolique se laisse aisément deviner.

Un homme s'y voit debout sur un char. Les chevaux piaffent, tandis qu'une femme s'occupe à les brider. Cette femme est une Heure, auxiliaire des dieux, dont une des fonctions consistait à atteler le char d'Apollon. Une peinture de l'école des Dossi, au Musée de Dresde<sup>9</sup>, montre une Heure sortant, d'une écurie ombragée de lauriers et ouvrant sur les nuages, les coursiers du dieu-soleil. Le char les attend et sur l'horizon l'aurore se lève<sup>10</sup>. Ce tableau matérialise les vers d'Ovide : « Le Soleil commande aux Heures rapides d'atteler les chevaux. Promptement les déesses accomplissent ses ordres. Les coursiers, vomissant le feu et repus d'ambrosie, sortent de leurs écuries célestes dans un cliquetis de freins<sup>11</sup>. » La frise s'inspire des mêmes vers.

Les Heures étaient de plus les gardiennes des portes célestes. Philostrate l'Ancien le dit expressément<sup>12</sup>. Si bien qu'après avoir harnaché les chevaux du Soleil, elles ouvraient au char la porte du ciel et le lançait dans sa carrière quotidienne. L'Heure que nous voyons sur la frise de Poggio souligne d'un geste éloquent l'accomplissement de cet acte (fig. 6). Il n'y a pas jusqu'au vêtement que l'artiste n'ait respecté. Ovide décrit les Heures comme ne portant pas de ceinture<sup>13</sup> et Cumont reconnaît l'une d'elles, vêtue de la même longue tunique, sur un sarcophage qui se trouve à Rome dans l'église Saint-Laurent-Hors-les-Murs<sup>14</sup>. Quant à la coiffure bizarre qu'on lui voit sur la frise, elle n'est pas une simple fantaisie. Trois Heures figurent sur la base triangulaire d'un candélabre à la villa Albani. Nous les reproduisons ici (fig. 7) d'après Salomon Reinach<sup>15</sup>. Toutes trois avaient la même coiffure, faite de feuilles longues et pointues, ce qui s'explique par ceci que les Heures incarnaient primitivement les

trois saisons grecques et se couronnaient de fleurs et de feuilles. Qu'elles représentent ces trois saisons sur la base du candélabre Albani, cela ressort à l'évidence de leurs attributs : l'épi de blé pour l'été, les fruits pour l'automne, le feu pour l'hiver<sup>16</sup>. Ce symbolisme éclaire également le lien qui unissait les Heures à Apollon : celui-ci en

qualité de dieu solaire réglait le cycle saisonnier. Aussi appelait-on ces divinités les servantes du soleil<sup>17</sup>.

On peut se demander pourquoi l'ascension matinale du soleil apparaît ici. Les sarcophages romains<sup>18</sup> déjà l'associaient à la mort et à l'ascension de l'âme. Dans son beau livre sur le symbolisme funéraire des Romains, Cumont écrit : « Et, comme les hémisphères célestes passent de la clarté aux ténèbres, pour remonter ensuite des ténè-



FIG 7. — Base d'un candélabre. Les Heures symbolisant les trois saisons grecques. Villa Albani. Phot. de la Bibliothèque Royale de Belgique.

bres à la clarté, ainsi, après que s'est éteint le flambeau de la vie, l'âme s'envolant vers la zone lumineuse des dieux, y renaîtra à une existence plus brillante<sup>19</sup>. » Et plus loin : « La mort naît de la vie et la vie de la mort, comme le lever des astres est pour un autre hémisphère leur coucher et leur coucher un lever<sup>20</sup>. » Ainsi donc s'achève sur une note d'espérance l'histoire de l'âme, qui accueille le visiteur de la villa Poggio. Comme le soleil, après avoir passé par l'hémisphère inférieur, remonte vers les hauteurs du ciel, de même l'âme, après les épreuves de la vie, s'élève vers les demeures éternelles.

Nous n'avons aucune identification à proposer pour le personnage qui, à l'extrême gauche de la composition (fig. 1), tient des serpents dans chaque main.

## II

Le North Carolina Museum à Raleigh (U.S.A.) possède un bas-relief en marbre (fig. 8) d'une surprenante teneur. Les personnages mythologiques qui y figurent et se reconnaissent assez facilement y sont aux prises avec des aventures burlesques, étrangères à la tradition. En commençant par la gauche, nous voyons (fig. 9) Bacchus,





FIG. 8. — Bas-relief en marbre. Ecole italienne du xvi<sup>e</sup> siècle (?).  
Raleigh, North Carolina Museum.

le pied sur un vase. Un génie, armé d'une torche, met le feu à la guirlande par laquelle il cherche à maintenir son équilibre. Sa position est celle du Bacchus enfant (fig. 10) de la National Gallery of Art de Washington<sup>21</sup>. Mais la guirlande, dont le soutien va lui manquer, est une invention de notre sculpteur.

Vient ensuite Cupidon, dont l'arc et le carquois pendent aux branches d'un arbre mort. Il ne lui reste en main qu'un fragment de torche; Cerbère, le chien à trois têtes, en emporte la partie supérieure, sans doute aux enfers.

Le personnage de droite est Vénus, dans son char attelé de deux oies. Suivant la tradition grecque l'oie était l'oiseau d'Aphrodite. Toutefois dans le bas-relief l'une des oies est abattue par une chouette qui s'apprête à la dépecer.

Le sens de ce travestissement ne nous paraît pas douteux. Il consacre la défaite de l'amour dans sa lutte éternelle avec la sagesse.

Les armes de l'Amour, pendues à un arbre desséché, en occupent le centre. On symbolise par là le dessèchement qui s'opère, ou tout au moins peut s'opérer, dans la passion de l'amour, aidant la raison à prendre le dessus. Une gravure, attribuée par Hind<sup>22</sup> à Altobello Meloni, actif à Crémone avant et après 1517, en donne une image pathétique. Elle montre un jeune homme et une jeune femme attachés par les bras à un arbre, dont les rameaux desséchés portent le carquois et les flèches (fig. 11). Il s'agit de Cupidon, reconnaissable à ses ailes et au bandeau qu'il porte sur les yeux, mais non pas de Psyché, comme le suggère Hind, car l'amour de ce couple, s'il connaît des traverses, échappe à la lassitude, puisque l'histoire se termine sur le banquet des dieux, qui consacre leur union, et ne dit pas la suite. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de l'identité des deux personnages, leur attitude trahit l'impatience des liens qui les retiennent.

Dans le bas-relief de Raleigh, Bacchus figure comme compagnon naturel de l'Amour : « Sine Baccho et Cerere friget Venus », dit le proverbe (Sans Bacchus et Cérès l'Amour gèle). Or le vase, qui contenait le vin, gît à terre, vide.

La chouette est l'oiseau de Minerve, déesse de la sagesse, de la raison en lutte



FIG. 9. — Bas-relief en marbre. Ecole italienne du xvi<sup>e</sup> siècle (?).  
détail de la figure 8, Bacchus. Raleigh, North Carolina Museum.

contre l'instinct, que Vénus incarne. Ici la chouette empêche l'attelage de cette déesse de prendre son essor et Vénus répand négligemment les fleurs dont le parfum et la grâce ont perdu leur objet.

Cette frise a été attribuée à Benedetto Briosco qui, entre 1483 et 1506, sculpta dans le nord de l'Italie des œuvres religieuses. Il est vrai qu'on serait tenté d'y voir un travail italien du xvi<sup>e</sup> siècle, mais l'humour à la Scarron qui l'anime n'est guère le fait de l'Italie à cette époque<sup>23</sup>.

G. T.

*SUMMARY: On two friezes, inspired with Antiquity.*

This work bears on two Renaissance friezes, the subject of which has not been ascertained up to now :

1) A varnished terracotta frieze in the pediment of the Villa Poggio, near Florence; school of the Della Robbias, after 1480. It consists of five panels and tells the story of the soul according to various classical authors, while re-echoing also myths and beliefs current at the time of the Roman Empire.

2) A frieze kept at the North Carolina Museum, Raleigh, U.S.A.; apparently a 16th. century Italian work. It illustrates, with mythological features, the ending of love and has a humoristic turn but rarely found in this sort of monuments.



## NOTES

1. *La survivance des dieux antiques*, The Warburg Institute, Londres, 1940, p. 103-104. La frise a été partiellement reproduite par Ulrich Middeldorf (*The Art Bulletin*, XVI, 1934, p. 106), qui reconnaît que son sujet n'a jamais été interprété (*ibidem*, p. 112, note 28). Cette frise, qui a été attribuée à Sangallo et à Sansovino, passe actuellement pour une œuvre de l'école des Della Robbia.

2. *Du consulat de Stilicon*, II, vers 424 et suiv.

3. *Ibidem*, vers 431 et suiv.

4. *Ibidem*, vers 434 et suiv.

5. Hésiode, *Théogonie*, vers 485 et suiv.

6. Callimaque, *Hymnes*, I, vers 52 et suiv.; Lucrèce, *De natura rerum*, II, vers 633-38; Virgile, *Géorgiques*, IV, vers 150-52; Diodore de Sicile, *Bibliotheca*, V, chap. 65; Apollodore, *Bibliotheca*, I, 1, 6-7; Ovide, *Fastes*, IV, 197-210; Hygin, *Fables*, 139.

7. Au Musée du Capitole à Rome. Voir J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, vol. I, Leipzig, 1871, p. 328-29.

8. Vers 12 et suiv. Trad. E. Bergougnan.

9. Cat. de 1930, N° 130.

10. Tervarent, *Les énigmes de l'art*, III, *L'héritage antique*, fig. 31 et p. 61.

11. *Métamorphoses*, II, vers 118-121.

12. *Imagines*, liv. II, chap. 24.

13. *Faste*, V, vers 217 : « incinctae », « in » privatif.

14. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Paris, 1942, pl. II et p. 80.

15. *Répertoire des reliefs grecs et romains*, III, p. 152.

16. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, 2<sup>e</sup> éd., Rome, 1821, I, p. 57 : « Telles sont les couronnes des trois autres figures sur un socle triangulaire à la villa Borghèse, lequel est quelque peu plus grand que le nôtre (Albani) et ces trois figures que j'estime représenter les

mêmes divinités des saisons, sont occupées à danser. »

17. Nonnus, *Dionysiaca*, XII, vers 18.

18. Cumont, ouvr. cité, pl. II, 2; pl. III, 1 et 2. Notons que dans la pierre on distingue nettement les qua-



FIG. 10. — Bacchus enfant. Washington, National Gallery of Art.

tre chevaux du quadriga, tandis que le céramiste florentin, arrêté sans doute par une difficulté technique, s'est contenté d'en profiler trois.

19. Ouvr. cité, p. 80.

20. Ouvr. cité, p. 89-90.

21. *Paintings and Sculpture from the Kress Collection, 1951-1956*, Washington, Nat. Gallery of Art, 1956, p. 30.

22. *Early Italian Engravings*, vol. VII, pl. 806. Voir également *La Gazette des Beaux-Arts*, IX, 1874, p. 168.

23. Nous devons à Mlle Verhoogen, conservateur des antiquités gréco-romaines aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, des indications qui nous ont été précieuses au cours de ces recherches. D'autre part, c'est le professeur Erwin Panofsky, de l'Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey, qui nous a signalé le bas-relief de Raleigh et nous en a fourni les photographies.



FIG. 11. — ALTOBELLO MELONI — Couple enchaîné à un arbre desséché, gravure.



# GEORGES LALLEMANT ET L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS-DES-CHAMPS

PAR GEORGES WILDENSTEIN

**L**E 3 février 1613, l'Assemblée des Marguilliers décida d'achever l'église Saint-Nicolas-des-Champs en élevant un nouveau chœur et des chapelles rayonnantes au nombre de douze avec, au centre, une chapelle de la Vierge.

Ces chapelles, terminées vers 1615, furent concédées à partir de 1616 à divers personnes généreuses ou à des confréries. On sait tout en ce qui concerne les douze chapelles, leur attribution, leur décor. Mais la chapelle de la Vierge, siège de la confrérie de N.-D.-de-la-Miséricorde qui soignait et nourrissait les malades de la paroisse, décorée pourtant de peintures anciennes, n'a pas été étudiée (fig. 1). La notice de *l'Inventaire des Richesses d'art de la France*, due à P. Frantz Marcon (III, 416) est extrêmement laconique, elle ne parle même pas des peintures de l'abside; celles-ci n'ont pas retenu non plus l'attention des auteurs plus modernes d'ouvrages sur Paris.

Actuellement, au-dessus d'un autel surmonté d'une statue de Vierge à l'enfant sculptée par François-Nicolas Delaistre et datée de 1817, on voit, peints sur le mur, deux anges descendant du ciel et portant une couronne (fig. 2). Des compositions étrangement placées dans des cadres peints sont surmontées d'anges sur le cul-de-four (fig. 3 et 4). Les murs de la chapelle sont cachés par deux grands tableaux (fig. 1)



FIG. 1. — Eglise Saint-Nicolas-des-Champs.  
la Chapelle de la Vierge, Paris. Phot. E. Mas.





FIG. 2. — GEORGES LALLEMANT. — Deux anges portant une couronne,  
peinture dans la Chapelle de la Vierge,  
Saint-Nicolas-des-Champs. Phot. E. Mas.

accrochés ici après la Révolution, l'un de Noël-Nicolas Coypel (une *Adoration des Mages*), l'autre, plus récent, de Caminade (un *Repos en Egypte*, 1817).

Or la décoration de la chapelle, mutilée, mais qui pourrait être restaurée, est, selon un contrat inédit que nous voudrions étudier ici, l'œuvre d'un fameux peintre de Nancy, étudié récemment par M. Pariset, Georges Lallemant, alors fixé rue Saint-Martin, à l'Aigle d'Or.

Lallemant, par ce marché daté du 5 juillet 1620 qu'il passe avec les marguilliers



FIG. 3. — GEORGES LALLEMANT. — Peintures de la Chapelle de la Vierge, Saint-Nicolas-des-Champs. Phot. E. Mas.

de la paroisse (Minutier Central, Etude XCI, 187), promet de décorer la chapelle de Notre-Dame.

Il peindra au-dessus de l'autel « le Couronnement de la Vierge dedans une gloire avec plusieurs anges, le tout en grand volume », et c'est de ce Couronnement que subsistent les deux grands anges (fig. 2); à droite et à gauche devaient être peints l'Assomption de la Vierge et la Vierge reçue au ciel par le Christ « pareillement avec plusieurs anges en grand volume ». Cette partie de la décoration a disparu ou a été recouverte par des peintures actuellement en mauvais état.

Le reste de la voûte devait être dé-

coré avec « plusieurs anges et testes de chérubins ». Dans le « plafond », c'est-à-dire au-dessus du Couronnement de la Vierge, le contrat prévoit « un nom de Jésus et Marie au milieu d'une couronne d'épines et de testes de chérubins », le tout existant encore.

On prévoyait sur les murs « du côté de l'építaphe et de l'autre » une Notre-Dame au milieu des Prophètes et une Notre-Dame au milieu des Docteurs (dans la partie où sont accrochés maintenant les tableaux du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle dont nous avons parlé).

Un lambris, enfin, courait le long de la partie inférieure des murs de la chapelle, et, dans la menuiserie de ce lambris, on devait voir « douze tableaux où sera la vye



de la Vierge garniz de leurs peintures et dorures », et douze autres où seront « des-peintes les Cibilles ».

Lallemant devait recevoir 3.000 livres dont 900 comptant; mais le 26 avril 1622 les marguilliers convinrent de lui donner 300 livres de plus.

Cet ensemble retrouvé de peintures de Georges Lallemant aide à comprendre l'intérêt des contrats découverts et regroupés par M. F.-G. Pariset. Ce savant, en effet, avait montré<sup>1</sup>

que le peintre fixé depuis 1601 à Paris y avait travaillé pour les Chartreux (1611), pour Saint-Josse supprimé en 1791 (1613, 1615), et était l'auteur d'un des Mays de Notre-Dame, offert par la confrérie des Orfèvres (1630); mais en dehors d'une gravure d'après ce dernier travail<sup>2</sup>, on ne connaissait aucun texte, aucune œuvre montrant que Lallemant était, dans une église parisienne, l'auteur d'un ouvrage de cette envergure. Nous sommes donc heureux de retrouver à Saint-Nicolas-des-Champs les restes d'une grande peinture décorative religieuse de l'époque de Louis XIII<sup>3</sup> exécutée par un des plus célèbres peintres d'alors.

G. W.



FIG. 4. — GEORGES LALLEMANT. — Peintures de la Chapelle de la Vierge, Saint-Nicolas-des-Champs. Phot. E. Mas.

1. *Documents sur Georges Lallemant*, dans *Bull. Sté Hist. de l'Art français*, 1952, p. 169-176. M. Pariset étudie depuis des années Lallemant; il a donné sur cet artiste un article déjà très intéressant dans la *Gazette des Beaux-Arts* de mai-juin 1954 (p. 299 sq), et trois communications sur des dessins de Lallemant dans la *Revue d'Histoire du théâtre*, 1954, p. 68 sq, dans le *Pays Lorrain*, n° 3, 1913. Il y reviendra prochainement à propos de nouveaux documents découverts par lui au Minutier Central.

2. Ce May sur lequel tous les documents étaient à trouver selon M. Auzas (*Gazette des Beaux-Arts*, oct.-déc. 1949, p. 1) est gravé par Brebiette. M. R.-A. Weigert le catalogue avec la date proposée de 1633 (Cat. Brebiette, n° 52); M. Pariset l'identifie à coup sûr grâce à une gravure des recueils Da 13, p. 43; Ed. 23, p. 4, au Cabinet des Estampes de Paris.

3. Nous remercions vivement M. l'abbé Le Rouzic, curé de Saint-Nicolas-des-Champs, qui nous a laissé prendre les photographies de cet article, et qui s'intéresse tant à l'histoire de son église.



FIG. 5. — Saint-Nicolas-des-Champs, voûte de la Chapelle de la Vierge. Phot. E. Mas.

SUMMARY : *Georges Lallemant and the church of St Nicolas des Champs.*

The author studies an unpublished contract dated 5th July 1620, which shows the painter Georges Lallemant commissioned to decorate the "Chapelle de la Vierge," in the church of Saint Nicolas des Champs.

Of these paintings are left to-day some interesting remains which would deserve to be saved and restored.



# CHARLES LE BRUN ET LES CONFRÉRIES PARISIENNES

UNE ŒUVRE MÉCONNUE DE LA JEUNESSE DU MAÎTRE :

« SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE A LA PORTE LATINE »

PAR BERNARD DE MONTGOLFIER

**L**E nom de Charles Le Brun évoque moins l'œuvre de l'artiste que sa doctrine, son rôle dans la création de Versailles et ses fonctions de Premier Peintre du Grand Roi. Ce visage officiel de chef d'école et de théoricien, qui a fini par s'imposer, paraît d'abord peu attachant ; il peut l'être davantage pour celui qui ne néglige pas de découvrir le peintre dans les divers moments de sa carrière, dans ses ouvrages que le temps a parfois maltraités, mais qu'une habile restauration parvient souvent à libérer du voile de repeints et de vernis qui leur enlevait tout agrément. Si Le Brun reste avant tout le superbe décorateur des maisons royales, on lui trouve un talent plus varié dans la période précédant 1662, date à laquelle Louis XIV lui confia cette charge de Premier Peintre qui devait l'absorber pour le reste de sa vie. Au cours de ces années de jeunesse et de relative indépendance, que Sir Anthony Blunt<sup>1</sup> signale à notre attention, Le Brun sut s'engager dans des voies multiples, adoptant tour à tour, et parfois en même temps, l'ample rhétorique des maîtres bolognais, le naturalisme du Caravage, la gravité de Poussin, le faste décoratif de Vouet, voire la fantaisie romanesque d'un Lallemant ou d'un Vignon.

Cette diversité n'a pas pour seule cause l'attrait que de nombreux maîtres ont pu exercer sur le jeune peintre ; elle vient aussi des commandes que lui fit une société elle-même étendue. Ornant des sujets de la fable les cabinets ou les galeries du cardinal de Richelieu, du chancelier Séguier, de l'abbé de la Rivière, du président Lambert de Thorigny, du surintendant Fouquet et d'autres amateurs ou puissants personnages, dessinant des frontispices de thèses, essayant du portrait, Le Brun peignit surtout, au cours de cette période, un grand nombre de tableaux pour des églises et divers établissements religieux de Paris. La plupart d'entre eux sont connus ; il nous a paru intéressant, toutefois, de réunir et de présenter ici certaines œuvres dont la

particularité commune est d'avoir appartenu à des associations pieuses qu'on désigne du nom de confréries, et qui tenaient une grande place dans la vie parisienne sous l'Ancien Régime.

Elles étaient de deux sortes. On distinguait les confréries de dévotion, réunissant sous quelque saint vocable des fidèles qui se livraient à des occupations diverses, et les confréries de métiers, dont chacune était réservée à ceux qui faisaient le même travail. Les communautés de caractère profane, que nous connaissons sous le nom de « corporations » et auxquelles devaient appartenir, selon le métier qu'ils exerçaient, les artisans ou les marchands de la capitale, constituaient autant de confréries placées sous le patronage d'un saint ou d'une sainte et administrées par les mêmes syndics, appelés « jurés » ou « gardes ». La nature et le rôle de ces institutions ont été clairement définis par l'abbé Jean Gaston<sup>2</sup> : « La confrérie est la face religieuse de l'association ouvrière sous l'ancien régime, comme la corporation en est la forme professionnelle. Les membres sont les mêmes de part et d'autre. Mais la corporation est ordonnée surtout en vue de la pratique du métier, tandis que la confrérie a un caractère exclusivement religieux et charitable et tend uniquement à procurer la sanctification de ses membres et leur mutuelle assistance. » Pour cette œuvre, la confrérie disposait d'importantes ressources, percevant une partie des droits que les compagnons devaient payer lors de leur réception à la maîtrise, ainsi que le produit des amendes dont les jurés frappaient les auteurs d'infractions aux statuts de la communauté. Ces recettes permettaient à la confrérie de remplir ses obligations de mutuel secours, mais aussi d'avoir sa chapelle particulière dans une église, d'y faire célébrer la messe par un chapelain, de l'enrichir d'ornements tels que tableaux, statues, vitraux, grilles, reliquaires ou tapisseries. Les institutions de métiers contribuaient ainsi à l'embellissement des églises, à Paris non moins qu'en Flandre ou en Italie, où leur part est mieux reconnue. Mais les œuvres d'art qu'elles y avaient accumulées furent dispersées ou détruites lors de la suppression des jurandes ou par la tourmente révolutionnaire. C'est à partir de celles qui, trop rares, sont parvenues jusqu'à nous, et de quelques documents non moins difficiles à réunir, qu'il faut tenter de faire l'histoire artistique des confréries parisiennes. Ce domaine n'a guère été exploré jusqu'à présent que par l'abbé Gaston, auteur<sup>2</sup> d'un remarquable catalogue des images pieuses que distribuaient à leurs membres les confréries de métiers ou de simple dévotion. Il reste à dresser l'inventaire des tableaux et des objets qui ornaient les chapelles concédées à ces associations dans les églises ou les couvents de Paris. Ayant dessiné de telles images et surtout peint de semblables tableaux, comme d'autres artistes souvent plus modestes, Le Brun mérite qu'on lui consacre un chapitre de cette histoire encore bien fragmentaire.



Les témoignages anciens révèlent la précocité de notre peintre. Né en 1619, entré dès l'âge de treize ans dans l'atelier de François Perrier, puis élève de Simon Vouet,





FIG. 1. — LE BRUN. — Saint-Jean l'Évangéliste à la Porte Latine.  
Paris, église Saint-Nicolas du Chardonnet. Phot. E. Mas.

Le Brun devait obtenir en 1638 un brevet de peintre du Roi, et se signaler par ses premiers ouvrages à l'attention du cardinal de Richelieu, qui lui commanda vers 1639 trois tableaux pour la décoration de son hôtel de la rue Saint-Honoré, le futur Palais-Royal. « Si le tableau d'Hercule », l'un des trois, « parut avec applaudissement, Le Brun, âgé de vingt ans, en fit un pour l'autel du Saint-Sépulcre de Paris qui confirma l'espérance qu'il avait conçue par les premiers. C'est un saint Jean que l'on enlève pour être mis dans une chaudière d'huile bouillante... ». C'est ainsi que Claude Nivelon<sup>3</sup>, piètre écrivain, mais pieux disciple et biographe de Le Brun, célèbre la naissance d'un ouvrage dont l'histoire, longue et curieuse, mérite d'être contée. Prenons acte d'abord des précisions apportées par Guillet de Saint-Georges, auteur d'une autre vie du peintre<sup>4</sup> : « Dans la même année que M. Le Brun peignait ces tableaux, son père qui exerçait alors la charge de juré dans le corps de la maîtrise des peintres, des sculpteurs et des doreurs de la Ville de Paris, voulut absolument qu'il fît présent d'un tableau de sa main à la chapelle de leur confrérie, qui était alors dans l'église du Sépulcre de la rue de Saint-Denis. Le tableau qui y fut posé purement comme un don gratuit et sans aucun engagement de réception dans le corps de la maîtrise, représente saint Jean l'Evangéliste, que les bourreaux plongent dans la chaudière pleine d'huile bouillante, auprès de la Porte latine, à Rome. » C'est cette tradition que suivra Desportes dans sa *Vie de Charles Le Brun*<sup>5</sup> : « Toujours plein de tendresse et de respect pour son père, qui était du Corps des Maîtres Peintres et Sculpteurs de Paris, il fit à sa considération pour leur confrérie, saint Jean l'Evangéliste que les bourreaux s'apprêtent à jeter dans l'huile bouillante à Rome près de la Porte latine; mais en leur faisant ce don, il leur déclara que ce n'était pas à titre d'association. Leur Communauté conserve chèrement ce morceau précieux, dont la jeunesse de l'Auteur augmente encore le prix. »

Autre historien du maître, Florent Le Comte a fait de cet épisode un récit quelque peu différent<sup>6</sup> : « Etant sur le point de passer en Italie, la Communauté des Maîtres voulut attirer ce Peintre devant qu'il fût connu; quelques anciens de cette Compagnie l'allèrent trouver, et sans se mettre en peine de l'argent qu'il ne devait donner qu'à son retour, ils eurent de lui pour gage de son estime, un grand tableau de huit à dix pieds de haut et de largeur convenable, représentant saint Jean l'Evangéliste suspendu en l'air, et prest à tomber dans l'huile bouillante, sous les ordres du tyran qui lui avait décerné ce genre de supplice; cet ouvrage fut trouvé si extraordinaire par les Sçavans, qu'ils avouèrent publiquement que ce chef-d'œuvre les avoit surpris, et que c'étoit une espèce de miracle, comment ce jeune homme qui n'avoit pas encore acquis toutes les expériences nécessaires pouvoit aller si loin; c'est ce que cette communauté fait gloire de conserver soigneusement comme le plus précieux déposit de sa production. » Cette version peut toutefois se concilier avec celle de Guillet de Saint-Georges. On conçoit aisément que la communauté se soit efforcée d'attirer en son sein le jeune peintre avant son départ pour l'Italie, qui eut lieu en 1642, et qu'en même temps le sculpteur Nicolas Le Brun<sup>7</sup> ait obtenu de lui cette preuve de piété





FIG. 2. — Saint Jean l'Evangéliste à la Porte Latine, gravure par Andriot d'après Le Brun. Bibliothèque de l'Arsenal. Phot. E. Mas.

filiale et de respect pour l'institution dont lui-même avait alors la garde. Rien n'empêche d'ailleurs que Charles, comme l'affirme Mariette<sup>8</sup>, ait en fin de compte reçu la maîtrise peu avant son départ, le 8 octobre de cette année. De toute façon, le texte de Florent Le Comte ne doit pas laisser croire que le tableau ait été peint comme un « chef-d'œuvre » ; il s'agit d'un « don gratuit », d'un « gage d'estime ». Mais, surtout, la raison d'être de l'ouvrage doit se chercher ailleurs. On présentait le « chef-d'œuvre » pour entrer dans la *communauté* des maîtres, qui avait un caractère profane. Or ce n'est pas le cas de notre *Saint Jean l'Evangéliste* : Guillet de Saint-Georges et Desportes attestent qu'il fut peint pour leur *confrérie*, et placé dans leur chapelle du Saint-Sépulcre. Il s'agit bien toujours d'une association de métier, mais érigée en institution pieuse.

La communauté des Peintres et Sculpteurs parisiens<sup>9</sup> était née officiellement le 12 août 1391, date à laquelle Jehan de Folleville, Prévôt de Paris, approuva leurs statuts. Les jurés qui en avaient la garde, et qu'en 1613 on décida de prendre en nombre égal dans chacun des deux arts, devaient avant tout veiller à la bonne qualité du

travail exécuté par les maîtres, qui n'étaient ni plus ni moins considérés que tous les autres artisans ou marchands. Sous le règne de Louis XIII, à vrai dire, on reprochait aux jurés de ne plus guère signaler leur présence que par leur âpreté à percevoir les droits de maîtrise et à poursuivre les artistes qui travaillaient sans les avoir acquittés. Comme tout corps de métier, celui des Peintres et Sculpteurs de la Ville de Paris, auxquels s'étaient joints les Graveurs, Enlumineurs et Doreurs, constituait depuis son origine une confrérie qui en était la « face religieuse ». Tous les maîtres étaient tenus d'en faire partie et d'accomplir les actes de dévotion qu'elle avait prescrits. La messe était obligatoire tous les dimanches et lors des fêtes de ses patrons : la Sainte Vierge, saint Luc et saint Jean l'Evangéliste, dit saint Jean Porte latine. Du fait que le patronage de « Notre-Dame des Peuples » embrassait l'ensemble de la confrérie, et que saint Luc, dont la tradition veut qu'il ait fait le portrait de la Vierge, a toujours été le patron des peintres, on peut déduire que saint Jean était plus particulièrement celui des sculpteurs. C'est sans doute pourquoi Nicolas Le Brun, qui exerçait l'art de la sculpture, fit peindre par son fils l'histoire de l'apôtre échappant à la mort, telle que l'avait popularisée un passage de la *Légende Dorée* inspiré de récits plus anciens.

Cet épisode miraculeux <sup>10</sup> a été maintes fois traduit par les artistes, et notamment pour les nombreuses confréries érigées sous le nom de « Saint Jean Porte Latine », mais la plupart d'entre eux ont représenté l'évangéliste debout dans la chaudière d'huile bouillante. C'est seulement à partir du XVII<sup>e</sup> siècle qu'on le voit soulevé de terre au moyen d'une corde et d'une poulie fixée à une grue ; ce changement intervint sans doute parce qu'il permettait de montrer le corps en entier et de prouver ainsi la science acquise par l'artiste dans l'étude de l'antique et de l'anatomie, tout en donnant plus de grandeur et de mouvement à la composition. Tel est bien le parti adopté par Rubens dans le triptyque de Saint-Jean de Malines, et, plus modestement, par Daniel Hallé dans le tableau du « May » que les Orfèvres présentèrent à Notre-Dame en 1662 <sup>11</sup>, ou par Sébastien Leclerc dans l'image, gravée par Benoît Audran, qu'il dessina pour la confrérie des Imprimeurs en taille-douce, érigée au couvent des Cordeliers <sup>12</sup>. Les documents que nous avons cités montrent que Le Brun avait précédé les deux artistes français sur le chemin tracé par Rubens, et que son œuvre, également liée aux métiers parisiens, dut leur servir de modèle.

On ignore où la confrérie des Peintres et Sculpteurs eut d'abord sa chapelle. Sous le règne de Louis XIII, on la voit s'établir au Saint-Sépulcre, rue Saint-Denis. L'histoire de cette curieuse église <sup>13</sup>, dont la Révolution n'a laissé subsister que le souvenir et quelques œuvres d'art, nous apprend que Louis de Bourbon, comte de Clermont et de la Marche, l'avait fondée en 1325 à l'intention d'une confrérie réunissant les fidèles qui avaient accompli le pèlerinage de Terre Sainte et ceux qui avaient fait vœu de s'y rendre. La dédicace de l'église eut lieu dès 1330. L'architecture en était modeste ; mais le portail principal, ouvrant sur la rue Saint-Denis, s'ornait d'un



magnifique ensemble de sculptures, et la piété de plusieurs siècles avait fait un véritable musée du chœur, de la nef et surtout des chapelles. On avait vu se multiplier ces dernières au fur et à mesure que s'accroissait la décadence du pèlerinage aux Lieux Saints, et que diminuait d'autant l'importance de la confrérie du Saint-Sépulcre. Dès le milieu du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, on note la fondation de plusieurs chapelles particulières. Mais c'est surtout au siècle suivant que des confréries d'artisans et de marchands obtinrent des concessions dans l'église. Leur nombre, qui ne cessa de croître jusqu'au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, est dû au fait que les différents métiers prospéraient tout au long de cette même rue Saint-Denis, où l'on trouvait précisément beaucoup de peintres et de sculpteurs. C'est le 7 octobre 1628 que leur confrérie se fit attribuer une chapelle, aux termes d'un contrat passé devant Pierre Parque, notaire, entre les jurés de la communauté d'une part, les administrateurs et chanoines du Saint-Sépulcre d'autre part, et stipulant que « les peintres et les sculpteurs s'obligent de faire un sépulcre au lieu et place de la chapelle saint Pierre et saint Paul laquelle chapelle sera mise au niveau de celle de saint Louys. Ce contract porte qu'il sera fait diverses autres choses moyennant quoy on leur concedde ladite chapelle, à la charge de payer encore la somme de six tournois par chacun an payable au jour et feste de saint Luc<sup>14</sup> ». Ces « diverses choses » prévues par le contrat concernent assurément le décor dont les Peintres et les Sculpteurs, plus que tout autre confrérie, se devaient d'enrichir leur sanctuaire. Il y fallait notamment un autel, et au-dessus de cet autel, un tableau. On conçoit volontiers que Nicolas Le Brun, qui peut-être était l'auteur du *Christ au tombeau* dont il est plus haut question<sup>15</sup>, ait demandé à son fils, en même temps que les « anciens » de la communauté, de peindre pour le retable encore vide l'histoire de « Saint Jean Porte Latine », patron de la confrérie.

L'ouvrage fut accueilli par les éloges que méritait le talent du jeune peintre; mais il devait quitter le Saint-Sépulcre en même temps que l'institution. Les maîtres Peintres et Sculpteurs avaient beaucoup souffert de la concurrence de l'Académie Royale, fondée en 1648 et animée — telle est l'ironie du sort — par Le Brun lui-même, mais une ordonnance du 17 novembre 1705 leur permit d'ouvrir à leur tour une école publique et gratuite de dessin, et d'y faire poser le modèle. Retrouvant ainsi son prestige, la communauté prit le nom d'Académie de Saint-Luc<sup>16</sup>, sans craindre de se mesurer avec l'illustre compagnie romaine qui le portait, et décida de changer de siège. Elle avait acquis le 3 mai 1704 une ancienne église, Saint-Symphorien en la Cité, et une maison contiguë, sise rue des Hauts-Moulins. L'église devint, sous le vocable de saint Luc, la chapelle particulière de la confrérie. C'est là qu'on s'attendrait à retrouver le tableau de Le Brun, mais les anciens guides de Paris nous apprennent qu'on le voyait dans la salle d'assemblée de l'Académie de Saint-Luc, en compagnie d'un *Saint Paul guérissant un possédé* peint par Le Sueur, d'un *Saint Jean à Patmos* de Blanchard et de nombreux autres tableaux que les peintres avaient présentés comme « chefs-d'œuvre » en vue d'obtenir la maîtrise<sup>17</sup>. Ainsi le *Saint Jean Porte Latine* échappait-il à sa destination de tableau d'autel et de confrérie pour

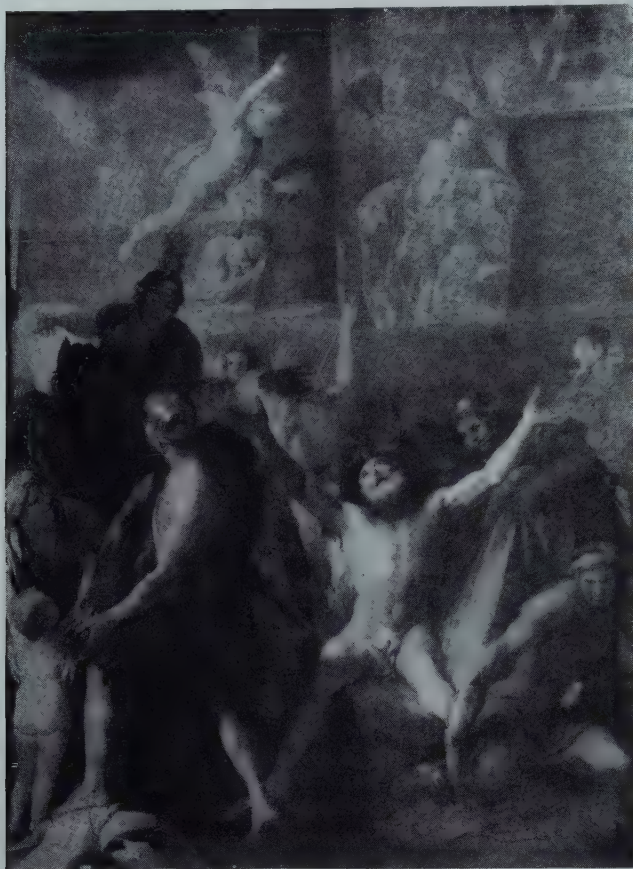


FIG. 3. — LE BRUN. — Martyre de Saint-André, « May » de 1647.  
Paris, Notre-Dame. Phot. Bulloz.

inventaire détaillé de la chapelle et de la maison commune. Parmi les nombreux morceaux de réception qui se trouvaient dans la salle d'assemblée, on mentionnait en premier chef « un grand tableau, peint sur toile, de 9 pieds de haut sur 7 de large, par *Charles Le Brun*, représentant le *Martyre de Saint Jean Porte Latine*, les figures de 5 pieds et demi, dans sa bordure de bois sculpté et doré » — indications qui nous seront fort utiles. Le 17 avril, le lieutenant de police Albert informait le comte d'Angivillers, directeur des Bâtiments, que l'Académie de Saint-Luc possédait « quelques tableaux précieux » dont il aurait désiré faire hommage au roi, s'il n'avait dû les mettre en vente publique à cause des dettes dont la communauté se trouvait chargée; il le pria de les faire estimer par quelques artistes de l'Académie royale, souhaitant « ne pas laisser passer entre des mains étrangères des morceaux qui peut-être sont dignes d'être placés dans les cabinets du Roy ». M. d'Angivillers choisit aussitôt les peintres Pierre et Hallé, le sculpteur Coustou et le graveur Cochin, qui se présentèrent le 22 avril rue des Hauts-Moulins afin de procéder à l'expertise de ces tableaux.

mieux servir d'exemple aux élèves de l'Académie et d'ornement au « bureau » qui en abritait les réunions; il rappelait aussi que le Premier Peintre du Roi, avant de devenir directeur de la compagnie rivale, n'avait pas toujours dédaigné la maîtrise, lui laissant même un « gage de son estime » dont elle pouvait tirer quelque fierté.

C'est en février 1776 que Turgot obtint du roi le fameux édit prononçant l'abolition des maîtrises et des jurandes. N'ayant cessé de constituer une communauté professionnelle, l'Académie de Saint-Luc était atteinte, ainsi que la confrérie, par cette mesure qui prescrivait la liquidation des biens appartenant à toutes les associations de métiers. En vertu de ces dispositions, Jean-Baptiste Dorival, commissaire au Châtelet, se présentait le 12 mars 1776 au siège de l'Académie, rue des Hauts-Moulins, afin d'y apposer les scellés. Ils furent levés quelques jours plus tard et l'on fit un



Leur jugement fut plutôt sévère, si l'on en juge par leur rapport : « Avons trouvé que le tableau de M. Le Brun représentant *Saint Jean mis dans la chaudière devant la Porte latine* a des beautés de composition, de dessin et d'exécution dignes de beaucoup d'estime; que cependant ce n'est point un des meilleurs tableaux de ce maître, encore trop attaché à la manière un peu découpée du Vouet dont il était élève. C'est pourquoy nous ne l'estimons que médiocrement digne de cette collection [celle du Roi]. » Ils ajoutaient néanmoins, devant la médiocrité des autres peintures : « Il ne reste donc que les tableaux de Le Brun, de Le Sueur et de Blanchard dont on puisse désirer l'acquisition, si toutefois ils sont à des prix modérés. » C'est ce dont M. d'Angivillers fit part au lieutenant de police, lui précisant au sujet de ces trois œuvres : « ... S'il vous étoit possible de les faire détacher de la vente générale des effets de la Communauté de Saint-Luc, je chargerois M. Pierre d'avoir l'honneur de vous voir pour convenir d'un prix. Si cela au reste ne vous paroissoit pas pouvoir se faire... je me bornerai à faire trouver quelqu'un à la vente pour la suivre, et si ces tableaux ne montoient pas beaucoup au-dessus de leur valeur, se les faire adjuger. » La vente dont il est question fut ordonnée le 17 septembre par Le Noir, lieutenant de police, qui chargea le peintre Bachelier d'une estimation officielle. Il fixa des prix très supérieurs à ceux qu'avaient donnés les quatre Académiciens, ce qui détermina le directeur des Bâtiments à renoncer à l'acquisition qu'il avait eu dessein de faire du tableau provenant « de l'Eglise du Sépulchre ». « Toutes réflexions faites », écrivait-il à Le Noir le 5 octobre, « je ne crois pas devoir le faire acquérir par le Roy aussi chèrement et si fort au-dessus de sa valeur. Je me bornerai donc à avoir à la vente publique quelqu'un d'affidé pour enchérir jusqu'à la somme que je crois pouvoir y employer. »

En fin de compte, le tableau n'entra point dans les collections royales; il ne fut pas même vendu, un brusque changement ayant eu lieu sur la scène politique. Quelques mois avaient suffi pour qu'apparût le désordre causé par l'abolition des maîtrises et des jurandes. Turgot disgrâcié, elles furent rétablies par l'édit royal d'août 1776, mais sur des bases nouvelles. Le regroupement des communautés épargnait celle des Peintres, qui virent ressusciter l'Académie de Saint-Luc et reprirent possession de leur maison de la Cité. Nous savons grâce à des descriptions<sup>18</sup> qu'en 1779 la toile de Le Brun ornait encore, ou de nouveau, la salle d'assemblée. Mais ce fut pour peu de temps : en mars 1791, l'Assemblée Constituante prononçait l'abolition définitive des communautés de métiers. L'Académie de Saint-Luc en était une, elle disparut à jamais. On ne sait ce qu'il advint de son mobilier et surtout du *Saint Jean Porte Latine*. Il est probable que le tableau fut mis en vente et sauvé de la ruine par quelque amateur discret; mais on dut en perdre rapidement la trace, et l'oubli tomba pour longtemps sur lui.

Auteur du livre le plus complet qu'on ait écrit sur Le Brun<sup>19</sup>, Henry Jouin affirmait avoir retrouvé la toile dans une chapelle de l'église Saint-Etienne du Mont, où

l'on voit effectivement un *Saint Jean l'Evangéliste* prêt à être jeté dans une chaudière d'huile bouillante<sup>20</sup>; mais il ne croyait pas devoir révéler quelles raisons l'avaient déterminé à y reconnaître l'œuvre disparue : « Dans la monographie de cette église, écrite pour la publication de l'*Inventaire des richesses d'art* par feu Clément de Ris, l'auteur du tableau n'est pas nommé. Mais aucun doute n'est possible : c'est bien l'œuvre de Le Brun que possède Saint-Etienne du Mont. » On est d'autant plus étonné d'une telle assurance que Jouin lui-même signalait un autre *Saint Jean Porte Latine*, celui qu'on peut voir à Saint-Nicolas du Chardonnet. Cette toile figure dans l'*Inventaire des Richesses d'art de la France*<sup>21</sup> avec la mention « Ecole française, vers 1750 » qui fait soupçonner le rédacteur, Clément de Ris, de ne l'avoir pas regardée très attentivement. Cependant, le hasard n'explique pas à lui seul que la Ville de Paris, qui l'avait achetée en 1857 pour la somme de six cents francs au peintre-restaurateur Mercier, l'ait fait placer dans une chapelle, dédiée aujourd'hui à Saint Clair, qui touche celle où Le Brun lui-même et sa mère ont leur sépulture. Aussi n'est-il pas surprenant que, pour les auteurs de l'*Inventaire des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris*, le tableau ait mérité de recevoir la mention « attribué à Le Brun »<sup>22</sup>. Il n'a d'ailleurs pas échappé à l'attention de Jouin; mais l'historien, convaincu d'avoir identifié le véritable *Saint Jean Porte Latine*, n'a pas jugé utile d'examiner le cas : « Il y a là, dit-il, une erreur évidente. Le Brun n'a pas traité deux fois le sujet dont il vient d'être parlé. Son œuvre est à Saint-Etienne du Mont. La toile de Saint-Nicolas n'est ni une répétition, ni une copie exacte de la peinture de Saint-Etienne. » Mais ce qu'elle est, Jouin a négligé de nous l'apprendre, comme de nous expliquer en quoi le tableau de Saint-Etienne méritait plus que celui de Saint-Nicolas l'honneur d'être reconnu comme le chef-d'œuvre des vingt ans du peintre. Personne, cependant, n'a cru devoir discuter ni même vérifier son assertion : on la retrouve dans le catalogue de Pierre Marcel<sup>23</sup>, et Louis Hourticq<sup>24</sup>, voyant à son tour la « peinture sombre et rougeâtre » de Saint-Etienne du Mont, a pu s'imaginer que « cette composition confuse, tumultueuse, poussée au noir » avait été placée intentionnellement « par un fonctionnaire qui savait un peu d'histoire » en face d'une *Mort de la Vierge* où il a voulu reconnaître celle de Poussin, une même chapelle réunissant ainsi, selon lui, « les deux œuvres de départ des deux grands maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle français ». On ne peut signaler qu'un seul avis contraire, celui de Louis Dimier<sup>25</sup> qui, renforçant l'attribution proposée par l'*Inventaire* « Chaix », écrit sans hésiter que le *Saint Jean* de Le Brun est celui qu'on voit à Saint-Nicolas du Chardonnet; mais cet historien ne cherche pas davantage à justifier son choix que ne le faisait Jouin à propos du tableau de Saint-Etienne. A vrai dire, si l'on néglige d'examiner sérieusement les deux toiles, on ne trouve aucune raison de se décider pour l'une plutôt que pour l'autre.

Mais essayons d'appliquer à chacun des deux tableaux les éloges qu'ont fait de celui du Saint-Sépulcre les connaisseurs du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles. On a lu ceux de Florent le Comte et de Desportes; ils traduisent l'admiration que suscita l'ouvrage



d'un peintre si jeune, mais miraculeusement doué. Voici maintenant ce que Nivelon ajoute aux lignes déjà citées : « Tout y paroît grand dans le choix et la construction des figures dont les parties principales se découvrent et sont développées avec une telle facilité qu'il n'y en a pas une qui ne paroisse dans son plus riche aspect sans être cachée, afin de rendre raison de toutes choses; et les attitudes nobles et fières dans ce qu'il y a de soldats. L'on y remarque une noble manière dans leurs armes et surtout dans la figure d'un centurion ou commandant. » Ce texte maladroit ne peut prétendre à l'utilité d'une description précise, car il est facile de trouver des soldats, et même un centurion, dans toute scène de martyre; mais il fait ressortir les qualités qui distinguaient l'ouvrage : noblesse de la conception, aisance de la composition, fermeté d'un dessin qui ne néglige aucune partie. C'est ce que confirme le jugement des quatre académiciens chargés en 1776 de l'examen de la toile; mais ils ajoutent qu'on y trouve encore la manière « un peu découpée » de Vouet, ce qui n'a rien de surprenant si l'on songe que Le Brun en était l'élève et qu'il s'agit là d'une œuvre de sa jeunesse. Il faut avouer que le tableau de Saint-Etienne du Mont, pour peu qu'on

le regarde, ne répond guère à l'idée que ces divers témoignages peuvent donner du véritable *Saint Jean Porte Latine* du Saint-Sépulcre. On a peine à admettre que tant d'éloges aient salué cette peinture sans grandeur, de composition étriquée et d'exécution lourde, qui ne rappelle en rien la première manière de Le Brun, marquée par l'influence de Vouet. La toile de Saint-Nicolas du Chardonnet, négligée par Jouin, révèle au contraire une conception puissante, traduite par une ordonnance magnifique et dans un style où se lisent encore des souvenirs évidents de Vouet de Perrier, bien qu'y éclate déjà la forte personnalité de leur élève. Mais nous laisserons à M. Jacques Thuillier et à Miss Jennifer Montagu le soin de démontrer bientôt dans ces pages comment ce brillant morceau prend place dans l'œuvre de la jeunesse de Le Brun, dont elle offre les



FIG. 4. — LE BRUN. — Lapidation de Saint Etienne, « May » de 1651. Paris, Notre-Dame. Phot. Bulloz.

meilleurs caractères, alors que la médiocre toile de Saint-Etienne du Mont, dont la provenance nous est inconnue, apparaît tout au plus comme un pâle reflet de la composition fixée par le maître.

A la certitude que nous donne ainsi la comparaison des formes, nous pouvons ajouter des preuves. Certains éléments permettent de restituer l'aspect de l'œuvre qu'on admirait dans la chapelle des Peintres et Sculpteurs au Saint-Sépulcre. Les dimensions, d'abord, nous en sont connues. Florent le Comte décrivait « un grand tableau de huit à dix pieds de haut et de largeur convenable » ; l'inventaire de 1776 précise qu'il est « peint sur toile, de 9 pieds de haut sur 7 de large ». Si la toile de Saint-Etienne et celle de Saint-Nicolas sont toutes deux à peu près de cette largeur, seule la seconde a la hauteur voulue, à condition de retrancher la partie cintrée dont on l'avait surmontée au XIX<sup>e</sup> siècle. De même, les figures du premier tableau sont d'une échelle trop réduite pour atteindre les « 5 pieds et demi » notés dans l'inventaire, alors qu'on trouve dans celui de Saint-Nicolas, compte tenu des raccourcis, des personnages dont la hauteur est à peu près telle.

Mais le témoignage décisif est celui de la gravure. Il ne s'agit pas de la planche de Louis Cossin dont parle Dezallier d'Argenville<sup>26</sup>, car elle demeure introuvable et l'on se demande si cet auteur ne l'a pas confondue avec celle que le même artiste a gravée d'après le même sujet, peint par Daniel Hallé pour le « May » des Orfèvres à Notre-Dame. C'est un autre nom, celui de François Handeriot — ou plutôt Andriot — que cite Florent le Comte dans son catalogue des graveurs de Le Brun<sup>27</sup>. Très rare, cette pièce s'est longtemps dérobée à nos recherches ; on en trouve cependant un superbe exemplaire dans un recueil de la Bibliothèque de l'Arsenal. Il est certain que Jouin n'en a pas eu connaissance, car elle prouve immédiatement son erreur : ce n'est pas le tableau de Saint-Etienne, mais bien celui de Saint-Nicolas, qu'on y voit reproduit, inversé, avec une légende française et latine expliquant le sujet et surtout avec les indications « Car. Le Brun invenit et pinxit, F. Andriot Sculp. » qui ne per-



FIG. 5. — LE BRUN. — Education de la Vierge, gravure par Gabriel Le Brun. B.N., Est. Phot. E. Mas.



mettent plus aucun doute. On doit seulement noter que l'estampe offre une composition en largeur, avec des personnages et divers éléments qu'on ne trouve pas sur la peinture; mais il s'agit là d'un caprice du graveur, non d'une mutilation de la toile, dont les documents établissent qu'elle a toujours été plus haute que large. Dispersant ainsi l'intérêt, Andriot n'a su qu'affaiblir l'effet que ne manque pas de produire, aujourd'hui comme pour les contemporains de Le Brun, cette œuvre puissante qui vient de retrouver son éclat<sup>28</sup>.



Le Brun avait peint le *Saint Jean Porte Latine* peu de temps avant son départ pour l'Italie. C'est à son retour de Rome qu'il obtint pour la cathédrale Notre-Dame — qui les abrite à nouveau tous deux depuis 1949 — la commande d'un *Crucifiement de saint André*, bientôt suivi d'une *Lapidation de saint Etienne*. Ces grands tableaux, dont le premier fut peint en 1647, le second en 1651, appartiennent eux aussi à l'histoire d'une confrérie de métier : ce sont deux des célèbres « Mays » de Notre-Dame, que présentaient annuellement les Orfèvres de Paris. Grâce au mémoire d'Isaac Trouvé comme aux travaux de Bellier de la Chavignerie, de Vailant et de M. Pierre-Marie Auzas<sup>29</sup>, l'institution est bien connue, et nous n'aurons ici qu'à en rappeler les traits essentiels. Les Orfèvres parisiens<sup>30</sup>, qui tiraient leurs statuts du « Livre des Métiers » d'Etienne Boileau, et tenaient, à cause de leur art, un rang particulièrement élevé dans la hiérarchie des communautés, formaient une confrérie principale dédiée à saint Eloi et occupant auprès de la maison commune, rue des Deux-Portes, la chapelle qui portait ce nom; mais une autre confrérie avait été érigée au temps de Philippe Auguste dans une chapelle de Notre-Dame, la première à droite en entrant, sous le vocable de sainte Anne et de saint Marcel. Le 1<sup>er</sup> mai 1449, les confrères déposèrent devant le maître-autel de Notre-Dame un arbre feuillu, et de même chaque année jusqu'en 1481, date à laquelle ce « may verdoyant » fut remplacé par un reposoir. Celui-ci devint en 1499 un tabernacle qui, à partir de 1533, fut orné de tableaux de l'Ancien Testament, présentés par les deux maîtres qu'élevait chaque année la confrérie. De 1608 à 1630, les tableaux constituent la série des « Petits Mays », qui vinrent enrichir un à un la chapelle Sainte-Anne. Quand elle en fut entièrement décorée, on décida que les deux maîtres de la confrérie présenteraient le premier mai de chaque année un tableau de onze pieds de haut, dont le sujet serait tiré des « Actes des Apôtres » et confié à un peintre de leur choix. C'est ainsi que de 1630 à 1707 soixante-seize grandes toiles vinrent orner la nef, puis le transept, le chœur et même les chapelles de la cathédrale, où l'on put les voir jusqu'à la Révolution.

Il n'était pas difficile aux orfèvres, que nous savons étroitement liés au milieu des artistes parisiens, de désigner un peintre de talent parmi tous ceux qu'ils connaissaient. La liste des « Grands Mays » réunit, de fait, les noms des meilleurs maîtres

du siècle. De leur côté, les peintres devaient apprécier une commande que rendaient flatteuse le prestige de l'institution et la célébrité du lieu. Depuis 1630, on avait vu notamment des œuvres de Lallemand, Vignon, Blanchard, La Hyre, Bourdon, Louis Boulogne, Corneille le père. En 1647, c'est donc à Charles Le Brun que Nicolas Boucher et Simon Grouard, maîtres de la confrérie Sainte-Anne et Saint-Marcel, demandèrent un *Crucifiement de Saint André*<sup>31</sup>. Revenu d'Italie l'année précédente, le jeune peintre pouvait s'autoriser de la protection du chancelier Séguier et du succès qu'avait rencontré son *Saint Jean Porte Latine*; la commande du « May », destiné à un édifice infiniment plus important que le Saint-Sépulcre, fut la consécration de son talent. Il faut d'ailleurs rendre justice à cette belle page, bien qu'elle ait beaucoup souffert. On y trouve d'évidents souvenirs du tableau peint sept ou huit ans auparavant pour la confrérie des Peintres et Sculpteurs : la tête de saint André est inspirée de celle de saint Jean, l'homme agenouillé à droite rappelle par ses traits celui qui verse l'huile, dans l'épisode de la Porte Latine; le centurion à cheval, l'angelot apportant la couronne du martyr et surtout le bourreau vu de trois-quarts ont beaucoup de points de ressemblance dans les deux œuvres. Cependant, dans l'intervalle qui les sépare, Le Brun avait fait le voyage d'Italie. L'imitation de Vouet et de Perrier est moins apparente; l'auteur montre plutôt ce que lui a procuré l'étude de l'antique et la fréquentation des maîtres romains de son temps.

Le Brun dut à sa renommée le privilège de peindre un second « May », représentant la *Lapidation de Saint Etienne*<sup>32</sup>, qu'offrirent en 1651 Jean Crochet et Nicolas de Laize, maîtres de la confrérie. On y voit s'affirmer les tendances que révélait le tableau de 1649. Le souvenir de Vouet semble maintenant lointain; moins durement exprimée, la composition obéit à de grandes courbes qui lui donnent plus de mouvement et plus d'ampleur. C'est à l'école de Raphaël et de Poussin, mais surtout des maîtres bolonais, que s'est formé ce style large et sévère, tout imprégné de l'esprit de la Contre-Réforme; on imagine volontiers cette scène de martyr et d'extase à la fois, surmontée de son « registre » à sujet céleste, dans le somptueux décor de quelque église de Rome. Cependant, les types sont bien ceux qu'on trouve dans les œuvres, tableaux d'église ou grandes décorations, de la période « indépendante » de Le Brun, et c'est à l'expression des « passions » de l'âme, chère au futur théoricien, que tend déjà le langage des gestes et des jeux de physionomie<sup>33</sup>.

Bien qu'ils aient été commandés par des orfèvres, il ne faut chercher aucun symbole du métier dans les deux tableaux de Notre-Dame. On n'en sera pas surpris si l'on veut bien se rappeler que le « may » n'était pas à proprement parler présenté par la confrérie Sainte-Anne et Saint-Marcel, mais constituait un don personnel de ses deux maîtres en charge. Il en est autrement d'une planche gravée par Gabriel Le Brun d'après son frère Charles<sup>34</sup>, et qui représente *Sainte Anne apprenant à lire à la Sainte Vierge* : dans le haut de la composition, deux petits anges tiennent un écusson aux armes des Orfèvres parisiens<sup>35</sup>. Cet indice héraldique et le sujet de la gravure suffisent à montrer qu'il s'agit à nouveau de la confrérie Sainte-Anne et Saint-Marcel.



Malgré l'absence de légende, on peut avancer que la planche était destinée — fut-elle utilisée, on l'ignore — à l'une de ces images pieuses que les confréries de métiers ou de dévotion distribuaient chaque année à tous leurs membres, et dont elles demandaient souvent le dessin et la gravure à des artistes de renom. Cette *Education de la Vierge*, qu'il faut classer parmi les premières œuvres de notre peintre, peut ainsi être ajoutée au « corpus » qu'a dressé l'abbé Gaston<sup>2</sup> de ces images maintenant si rares, et si précieuses pour l'histoire de l'art et des anciennes institutions<sup>36</sup>.

Ce livre<sup>37</sup> nous apprend d'ailleurs qu'il faut mettre le nom de Le Brun, ainsi qu'une date précise, sous une autre composition du même genre. Il s'agit d'une image<sup>38</sup> dont le sujet principal comprend saint Joachim et sainte Anne agenouillés, la Vierge apparaissant plus haut sur un croissant de lune et le Père Éternel bénissant du haut des Cieux, tandis que quatre médaillons ovales montrent sur le pourtour des préfigures bibliques du mystère marial : *l'Invective au Serpent*, *le Buisson ardent*, *la Toison de Gédéon*, *Esther devant Assuérus*. On ne s'étonne pas qu'un tel sujet ait été choisi par cette « Confrérie de la Conception de la Glorieuse Vierge Marie, Mère de Dieu, première fondée en l'Eglise Paroissiale et Archipresbytérale de Saint-Séverin à Paris, devant l'an 1385 », que désigne une légende accompagnée de deux prières et entourée d'un bel encadrement de cuirs découpés, de fleurs et de feuillages. Il ne s'agit plus là d'une confrérie de métier, mais d'une de ces confréries de simple dévotion, ouvertes à tous et sans caractère professionnel, dont nous avons fait état au début de cette étude. On lit au bas de l'estampe « G. le Brun fecit », mais les comptes de la confrérie<sup>39</sup> précisent que c'est Charles Le Brun qui, en 1657, donna le dessin de la composition gravée par son frère Gabriel, ce qui permet de la rapprocher d'autres ouvrages de cette

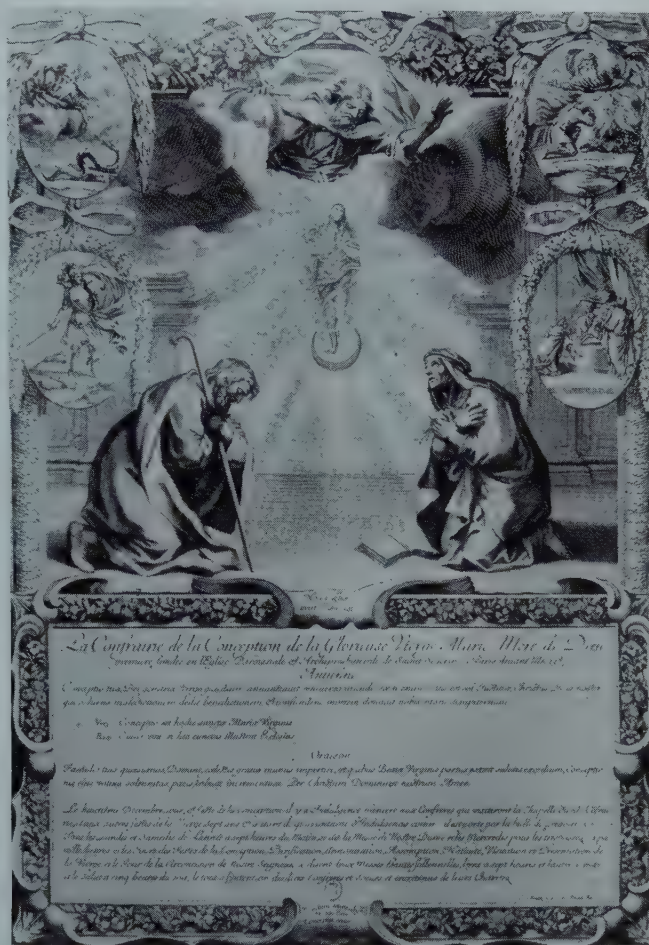


FIG. 6. — LE BRUN. — Image de la confrérie de la Conception de la Glorieuse Vierge Marie..., gravure par Gabriel Le Brun. B.N., Est. Phot. E. Mus.

période « indépendante », dont elle offre d'ailleurs tous les caractères de style. Ainsi, la sainte Anne est du type créé dans la *Présentation au Temple* qu'on voyait chez les Capucins du Faubourg Saint-Jacques; quant au saint Joachim, il rappelle celui du même tableau comme le saint Joseph du *Silence* et surtout d'une autre *Sainte Famille* que nous étudierons à présent.

\*\*

Nous ne prétendons pas révéler ici le *Repas de la Sainte Famille*, plus connu sous le nom du *Bénédicté*<sup>40</sup>. Analysant cette œuvre qui appartient au musée du Louvre, Sir Anthony Blunt<sup>1</sup> y relève à juste titre la prédominance du style des maîtres romains, et plus particulièrement d'Andrea Sacchi, ce qui lui permet de la placer dans la période comprise entre 1646, date du retour de Le Brun d'Italie, et 1650 environ. Alexandre Lenoir, qui fit porter le tableau au Museum Central le 17 septembre 1797, l'avait recueilli aux Petits Augustins le 24 mai 1794, notant qu'il

provenait de la paroisse parisienne de Saint-Paul<sup>41</sup>. Les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup> l'ont signalé dans une chapelle de cette église, la première à gauche en entrant, mais n'ont rien révélé de son origine. Guillet de Saint-Georges<sup>43</sup> se contente de nous dire que la chapelle était dédiée à saint Joseph, ce que laissait deviner sans peine le sujet du tableau. C'est grâce à deux témoignages plus explicites que nous savons pour qui fut peint ce *Repas de la Sainte Famille*. Le premier nous est apporté par la légende figurant au bas de la magnifique planche que Gérard Edelinck grava d'après la toile, qui lui doit sa popularité : « Le tableau original de cette estampe peint par Monsieur Le Brun peintre du Roi et gravé par le chevalier Edelinck appartient à Messieurs les compagnons charpentiers de la confrérie de Saint-Joseph érigée en l'église de Saint-Paul à Paris. » Pour Nivelon<sup>44</sup>, c'est de la confrérie des maîtres qu'il



FIG. 7. — LE BRUN. — Repas de la Sainte Famille. Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.



s'agit. Devons-nous préférer son témoignage à celui de l'estampe? Il y avait à Paris deux confréries dépendant de la communauté des Charpentiers<sup>45</sup>, l'une à Saint-Paul, l'autre à Saint-Nicolas-des-Champs, toutes deux placées, pour des raisons évidentes, sous le patronage de saint Joseph. Des documents anciens<sup>46</sup> nous apprennent que la confrérie de Saint-Nicolas était réservée aux compagnons charpentiers. On peut en déduire que la confrérie de Saint-Paul était celle des maîtres; c'est à eux, d'ailleurs, plutôt qu'à d'humbles ouvriers payés à la journée, qu'il semble normal d'attribuer le choix d'un artiste qui devait demander déjà un prix élevé de ses ouvrages.

Cependant, Nivelon, sacrifiant aux dogmes académiques, a cru devoir excuser son maître d'avoir travaillé pour une confrérie qui n'égalait en dignité ni celle des Peintres et Sculpteurs, ni surtout celle des Orfèvres : « ... Etant obligé de faire ce sujet selon la dévotion des maîtres charpentiers pour lesquels il a été fait pour être placé sur un autel, il étoit assez difficile de donner un grand caractère à ce tableau. » De fait, l'œuvre est de dimensions beaucoup plus modestes que les précédentes, et la composition, où Louis Dimier<sup>47</sup> retrouve la transparente simplicité de Le Sueur, « exprime un repas assez frugal et léger », sujet moins noble qu'une scène de martyre. Mais saint Joseph étant le patron des Charpentiers, il était difficile à Le Brun de représenter autre chose qu'une Sainte Famille. Dans le langage chaotique qui est le sien, Nivelon s'est efforcé de nous expliquer comment son maître est parvenu à donner au sujet ce « grand caractère » qu'on attendait de lui : « ... par cette belle pensée en représentant la veille du départ de ces trois personnes du pays d'Egypte comme ont fait les anciens Hébreux, lorsqu'ils mangèrent l'agneau pascal devant que de sortir, ayant le bâton en main et prêt à faire voyage, comme est ici représenté saint Joseph; et le Christ qui est vêtu de blanc exprime qu'il est le prêtre et le chef de cette famille et par cette action en leur montrant (ce qui est remarquable) le poingt gauche et l'indice droit, il semble leur désigner ce qu'il a fait depuis, comparant le pain à son corps, que ces deux mystères de l'ancien passage et leurs seroient accomplis en eux comme son corps mis en pain de l'Eucharistie, ce qui fait que la Vierge paroît surprise en regardant fixement cette action mystérieuse et avec étonnement, conservant toutes ces choses en son cœur, selon saint Luc ». Ne nous hâtons pas trop de sourire d'un commentaire aussi subtil. Que le futur législateur de l'« expression », montrant ce qu'il devait à Poussin, ait tenté d'exprimer la signification spirituelle d'un humble repas, qui commémore l'ancienne Pâque et surtout préfigure le mystère eucharistique, cela n'a rien qui puisse nous surprendre. Il est évident que Le Brun a voulu faire de ses trois personnages les acteurs d'un drame silencieux auquel une couleur harmonieuse et un habile clair-obscur donnent de la poésie, et qui se joue sur le fond d'un paysage peint dans le goût du meilleur Dominiquin.

Mais le désir de transfigurer la scène n'a nullement empêché Le Brun d'y mettre un accent de vérité familière, qui n'en est pas le moindre attrait. L'artiste a su traduire avec simplicité, de la touche vigoureuse et juste dont il peindra quelques années plus tard tels surprenants détails de la *Sainte Famille* connue sous le nom du *Silence*,

quelques-uns de ces objets « bas » que ne méprisaient pas les peintres de la première moitié du siècle, mais que réprouveront les doctrines académiques dont on fait honneur à l'auteur des *Batailles d'Alexandre*. Le couteau et la miche de pain, le bassin rempli de fruits, l'aiguière un peu rustique, sont d'excellents morceaux de nature-morte. Mais on remarquera surtout, posés sur le sol où alternent dalles et briques, des outils — un maillet, un ciseau, une bisaiguë — que la tradition donne à saint Joseph parce qu'ils sont ceux dont les charpentiers n'ont jamais cessé de se



FIG. 8. — LE BRUN. — Repas de la Sainte Famille, détail. Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.

servir. Devant introduire un emblème du métier dans le tableau destiné à leur chapelle, Le Brun ne pouvait faire un meilleur choix. On trouve d'ailleurs des outils semblables dans une composition représentant *Saint Joseph charpentier*, gravée par Gabriel Le Brun d'après un dessin de François Chauveau pour servir d'image à la même confrérie.

Le peintre, cependant, ne s'en est pas tenu là. *Le Repas de la Sainte Famille* offre des symboles dont l'exégèse de Nivelon, si subtile qu'elle soit, n'a pas rendu compte. Plus attentif au contenu spirituel de l'œuvre qu'à sa destination, le commentateur



ne semble pas avoir remarqué que le bâton à bout recourbé que tient saint Joseph n'est pas seulement celui du départ pour la Terre Sainte, mais aussi celui que les compagnons charpentiers portaient comme insigne pendant leur « Tour de France ». On sait, d'autre part, quelle importance a toujours eue le *triangle* dans tous les corps de métiers relevant de l'art de bâtir. Si la figure ésotérique apparaît ici plusieurs fois d'une manière évidente — avec la forme si curieuse de la table, ses pieds non moins singulièrement tournés, et surtout la disposition des doigts de Jésus —, est-ce un effet du hasard ou de la fantaisie du peintre? N'est-ce pas plutôt que les maîtres de la confrérie désiraient que la représentation de l'épisode sacré comportât cet emblème de leur art, moins concret que les attributs de la tâche quotidienne? Car l'œuvre, dans leur esprit, devait rappeler aux charpentiers le travail de leurs mains, mais surtout leur existence en tant que communauté — celle de leurs corps et de leurs âmes<sup>48</sup>.

B. M.

SUMMARY: *Charles Le Brun and the parisian "Confréries". A little-known work of the master's youth: "Saint John the evangelist at the Porta Latina".*

The Parisian "confréries" of the *Ancien Régime*, which grouped devout persons for purely religious purposes, and sometimes brought together members of a given profession, often asked famous artists to decorate their chapels or to engrave the images which were distributed to the "confrères". Thus it was that Le Brun worked for them, especially during the first part of his career, before his nomination as "First Painter to the King" (1662). For the Confrérie of Painters and Sculptors, whose chapel was in the Church of the *Saint Sépulcre*, and whose director was none other than the painter's father, Nicholas Le Brun the sculptor, he did—at the age of twenty—a much-admired painting representing *Saint John the Evangelist, ready to be thrown into a cauldron of boiling oil, at the Porta Latina*; this work, which in the 18th century was transferred to the assembly hall of the "Academy of Saint Luke" (the new name of the Painters and Sculptors association), is now in the Church of Saint Nicholas du Chardonnet, as an engraving by Andriot shows. Le Brun then painted two of the "Mays" of Notre Dame, which were offered each year by the Parisian goldsmiths: *The Crucifixion of Saint Andrew* (1647) and the *Stoning of Saint Stephen* (1651), both of which are now at Notre Dame. The Confrérie of Goldsmiths also commissioned him to make the drawing for an image engraved by his brother Gabriel, representing the *Education of the Virgin*; another image done by the same engraver, commissioned by the *Confrérie de la Conception de la Vierge*, is likewise of his composition. Between 1646 and 1650, Le Brun painted for the Confrérie of Carpenters, which had its chapel in the Church of Saint Paul, a *Repast of the Holy Family*, which is presently in the Louvre; this picture bears the emblems of the carpenters' trade.

## NOTES

1. *The early work of Charles Lebrun*, dans *Burlington Magazine*, 1944, pp. 165-173 et 186-194.

2. *Les images des confréries parisiennes avant la Révolution*, dans *Société d'iconographie parisienne*, 1909; supplément, *ibidem*, 1932.

3. *Vie de Charles Le Brun et. Description détaillée*

*de ses ouvrages*, Bibliothèque Nationale, Manuscrit français 12.987 (copie ancienne), p. 11.

4. *Mémoire historique des principaux ouvrages de Charles Le Brun*, publié dans *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1854, I, p. 5.

5. Publiée dans *Vie des Premiers Peintres du Roi*, 1752, p. 9.

6. *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, 1700, III, p. 154.

7. On sait par Nivelon qu'un des premiers ouvrages de Le Brun fut un portrait de son père tenant une statuette. Cette œuvre a figuré dans la vente après décès d'Edme Bourchardon, novembre 1762.

8. *Abecedario*, publié par Ph. de CHENNEVIÈRES et A. DE MONTAIGLON, 1856, III, p. 93.

9. Cf. R. DE LESPINASSE, *Les Métiers et Corporations de la Ville de Paris*, dans *Histoire générale de Paris*, 1892, II, pp. 187-223.

10. Cf. L. RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, 1958, III, pp. 715-716.

11. Aujourd'hui au Musée de Clermont-Ferrand. Cf. P.-M. AUZAS, *Les Grands « Mays » de Notre-Dame de Paris*, dans *G. B.-A.*, 1949, II, p. 192, repr.

12. Cf. Jean GASTON, *op. cit.*

13. Cf. Dr M. VIMONT, *Histoire de la rue Saint-Denis de la Révolution à nos jours*, 1936, passim; Y. CHRIST, *Eglises parisiennes actuelles et disparues*, p. 98.

14. *Inventaire des titres de l'Eglise et Hopital du Saint-Sépulcre à Paris fait en l'année 1652*, Archives Nationales, S 932. Le contrat lui-même n'a pu être retrouvé dans les papiers de Parquet. Je tiens à remercier ici Mlle Fleury, Conservateur aux Archives Nationales, de l'aide précieuse qu'elle m'a apportée dans mes recherches au Minutier central.

15. Il se trouve depuis 1780 dans la crypte de Saint-Leu, aménagée par De Wailly pour les confrères du Saint-Sépulcre qui venaient de quitter leur sanctuaire traditionnel.

16. Cf. J. GUIFFREY, *La Communauté des Maîtres Peintres et Sculpteurs dite Académie de Saint-Luc*, dans *Archives de l'Art français*, 1915. Les documents publiés par Guiffrey m'ont permis de mettre au point l'histoire du tableau de Le Brun à l'Académie de Saint-Luc.

17. Cf. PIGANOL DE LA FORCE, *Description de Paris*, 1742, I, pp. 498-499; G. BRICE, *Description de la Ville de Paris*, 1752, IV, pp. 275 et 276; DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque à Paris*, 1770, p. 22.

18. HURTAUT et MAGNY, *Dictionnaire historique de la Ville de Paris*, 1779, I, pp. 210 et 211; THIÉRY, *Almanach du voyageur à Paris*, 1783, p. 146.

19. *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, 1889. Le *Martyre de saint Jean l'Évangéliste* est étudié pp. 27-28 et p. 491.

20. Toile H. 2,50 m; L. 2,10 m. *Inventaire général des Richesses d'Art de la France* (Plon), Paris, *Monuments religieux*, 1876, I, p. 307; *Inventaire des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris* (Chaix), 1881, II, pp. 30-31.

21. I, p. 87.

22. II, pp. 150-151. Les dimensions indiquées sont H. 3,90 m et L. 2,15 m; dans l'inventaire « Plon », 2,75 m et 1,70 m. Elles sont, en réalité, et depuis la restauration de la toile : H. 2,82 m, L. 2,24 m.

23. *Charles Le Brun*, 1909, pp. 8 et 103.

24. *La Jeunesse de Poussin*, 1927, pp. 202-203.

25. *Histoire de la peinture française du retour de Vouet à la mort de Lebrun*, 1927, II, p. 30.

26. *Op. cit.*, p. 22.

27. *Op. cit.*, III, p. 242.

28. Grâce à l'intervention de M. Jacques Dupont, Inspecteur général des Monuments historiques, et de M. Gladu, Administrateur des Edifices religieux de la Ville de Paris, le tableau a été restauré par M. Malleset et remis dans ses dimensions primitives.

29. I. TROUVÉ, *Mémoire historique touchant l'origine et l'ancienneté du tableau votif que les marchands orfèvres de Paris présentent le premier jour de may de chaque année...*, 1684; E. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, *Les Mays de Notre-Dame*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, pp. 457 à 469; V.-J. VAILLANT, *Les Mays de Notre-Dame de Paris...*, dans *Nouvelles A. A. F.*, 1880-1881, pp. 390 à 450; P.-M. AUZAS, *op. cit.*

30. Cf. R. DE LESPINASSE, *op. cit.*, II, pp. 1 à 60.

31. Toile H. 4,10 m, L. 3,10 m.

32. Toile H. 4,00 m, L. 3,12 m. P.-M. AUZAS (*Précisions nouvelles sur les « Mays » de Notre-Dame de Paris*, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1953, p. 44) signale quelques-unes des nombreuses copies qui existent du *Martyre de saint Etienne* et témoignent de son succès. J'ai eu la surprise d'en trouver une jusque dans la collégiale de Jerez (Espagne).

33. Selon l'usage, les deux orfèvres qui avaient payé le « may » en gardaient chacun, à titre de récompense, une esquisse ou une réplique réduite, mais de la main du peintre. Tel fut peut-être le sort d'une esquisse du *Martyre de saint André*, signalée par M. P.-M. AUZAS (*op. cit.*, pp. 41-42), et qui appartient aux comtes de Spencer.

34. Bibliothèque Nationale, Estampes, Da 35.

35. « De gueules à une croix engrêlée d'or cantonnée aux 1 et 4 d'une coupe couverte d'or et aux 2 et 3 d'une couronne aussi d'or, et un chef d'azur semé de fleurs de lys d'or ».

36. On retrouve le sujet de l'éducation de la Vierge et le blason des orfèvres dans une image de la Confrérie Sainte-Anne et Saint-Marcel, datée de 1665, dessinée par La Fosse et gravée par Couvay (B.N., Est, Da 47).

37. *Op. cit.*, pp. 113-114 (n° 359) et supplément p. 23.

38. Bibliothèque Nationale, Estampes, Da 35.

39. Archives Nationales, G<sup>8</sup> 762. L'indication est également donnée par le *Mémoire abrégé... concernant la chapelle de la Conception de la Sainte-Vierge, première érigée en France en l'Eglise paroissiale et Archipresbytérale de Saint-Séverin à Paris*, publié chez Lottin en 1759.

40. Toile, H. 1,39 m, L. 0,89 m. Cf. H. JOUIN, *op. cit.*, pp. 81-82 et p. 468.

41. *Archives du Musée des Monuments français*, dans *Inventaire général des Richesses d'Art de la France*, 1883, I, pp. 127, et III, pp. 159, 294 et 407.

42. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *op. cit.*, p. 180; THIÉRY, *Guide des Amateurs et des Étrangers voyageurs à Paris*, 1787, II, p. 694, etc.

43. *Op. cit.*, I, p. 9.

44. *Op. cit.*, pp. 60-61.

45. Cf. R. DE LESPINASSE, *op. cit.*, II, pp. 597-615.

46. B. N., Manuscrits, Joly de Fleury, 1590-1591.

47. *Op. cit.*, II, p. 32.

48. Le tableau peint par Le Brun pour la confrérie des Merciers, aujourd'hui au Musée de Lyon, fera l'objet d'un autre article, à paraître prochainement dans la *Gazette des Beaux-Arts*.



# LE “ MUSÉE ” DE DIDEROT

PAR JEAN SEZNEC

**D**IDEROT critique d'art a longtemps passé pour un déclamateur (non pourtant aux yeux de Delacroix, ni à ceux de Baudelaire). Parce qu'il a prôné Greuze et la peinture morale; parce qu'il a larmoyé, avec son siècle, devant *L'Accordée de village* et *Le Paralytique*, il était jugé : littérateur impénitent, un tableau n'était pour lui qu'un prétexte à discourir. Il avait acquis, sans doute, dans la fréquentation des artistes, près de Chardin, de La Tour, de Vernet, des Vanloo, quelques notions techniques, un vocabulaire d'atelier; mais, en somme, rien de plus qu'un vernis.

Le procès de Diderot est en cours de revision. On commence à rendre justice à ses efforts méthodiques pour s'initier aux problèmes de l'art, et au sérieux avec lequel il a pris, à partir de 1759, ses fonctions de « salonnier ». Un article récent de J. Proust<sup>1</sup> rappelle que de 1747 à 1751 il avait emprunté à la Bibliothèque du Roi un nombre remarquable d'ouvrages consacrés aux Beaux-Arts, et spécialement à la peinture et au dessin : Vinci, Jean Cousin, De Piles, Félibien, Fréart de Chambray, Le Brun... Il est certain que Diderot a beaucoup appris à la lecture du *Trattato della Pittura*, du *Cours de peinture par principes*, et de la *Méthode pour apprendre à deviner les passions*; on le verra bien plus tard, quand il dissentera sur la mimique et la physionomie, la couleur et le clair-obscur. Sa culture artistique, toutefois, n'est pas restée livresque, ni théorique. C'est aussi par les yeux que Diderot a fait son éducation; car la vérité est qu'il a la passion des images, et que sa mémoire visuelle est

vive jusqu'à l'obsession. « J'ai les tableaux de Raphaël plus présents à l'esprit que les beaux morceaux de Racine. Il y a des figures qui ne me quittent point. Comment ferais-je pour écarter ces spectres-là? » Il porte en lui toute une galerie de chefs-d'œuvre, que l'on commence à peine à inventorier<sup>2</sup>. Mais d'abord, comment a-t-il constitué ce répertoire d'images? Ces *tableaux de Raphaël*, où donc les a-t-il vus?

Il n'était pas difficile d'en voir — même en dehors des églises — dans le Paris de Louis XV. Le 2 novembre 1750, la *Correspondance littéraire* annonçait à ses

abonnés : « Le roi de France, qui est le souverain d'Europe le plus riche en tableaux de toutes les écoles, vient d'en faire porter une partie dans les galeries du Luxembourg. Les chefs-d'œuvre qui dépérissaient dans un garde-meuble sont devenus une excellente école pour nos artistes et un amusement très utile pour le public. Les galeries sont ouvertes deux fois par semaine<sup>3</sup>. » Le duc d'Orléans avait rassemblé au Palais-Royal une autre collection magnifique, également accessible aux visiteurs : une vingtaine de Titien, autant de Véronèse et de Rubens, une douzaine de Raphaël et de Poussin — y compris la série des *Sacrements* — en formaient le cœur<sup>4</sup>. Le *Guide de Paris*, de Dezallier d'Argenville, qui énumère ces trésors, signale en outre



FIG. 1. — JAN VAN NECK. — L'Offrande à Pan. Dresde, Gemäldegalerie.  
Phot. Staatliche Fotothek, Dresden.

les amateurs « dont les maisons sont ouvertes à tous ceux qui veulent étudier les grands modèles pour former leur goût, ou perfectionner leurs talents<sup>5</sup> ». Ces amateurs s'appellent Gaignat, Julienne, de Lassay, de Thiers, Choiseul.

L'un des sujets d'indignation de Diderot, quand il rend compte des expositions de peinture, c'est que les artistes contemporains ne sachent pas tirer parti de ces res-



sources, en s'inspirant d'exemples qui devraient enflammer leur imagination : « Est-il possible (je le répéterai sans cesse) qu'avec tant de moyens de s'instruire et à la vue de tant de chefs-d'œuvre réunis dans la capitale, on conserve la tête froide? » Pour lui, non content d'emprunter des livres à la Bibliothèque royale, il parcourait les galeries : il visitait le Luxembourg, le Palais-Royal, les collections privées — à commencer par celle de son ami d'Holbach<sup>6</sup>; et il complétait ces visites en feuilletant, avec Grimm, « d'immenses portefeuilles d'estampes ».

Encore regrette-t-il de n'avoir pas « vu davantage ». Quel profit, écrit-il à Grimm, sa critique n'aurait-elle pas retiré de cette expérience élargie! « Supposez-moi de retour d'un voyage d'Italie, et l'imagination pleine des chefs-d'œuvre que la peinture ancienne a produits dans cette contrée. Faites que les ouvrages des écoles française et flamande me soient familiers. Alors, je vous réponds d'un Salon tout nouveau. » Du moins son voyage de Russie lui apportera-t-il sur le tard — en 1773 — l'occasion de découvrir d'autres maîtres, et d'autres chefs-d'œuvre. La Haye, Düsseldorf, Dresde..., à chacune de ces étapes il y a des tableaux à voir; et nous savons ceux qui l'ont arrêté, car il nous le dit expressément<sup>7</sup>. Nous savons par exemple que le 14 septembre il a vu à Dresde *L'Offrande à Pan* de van Neck, « morceau capital » (fig. 1); et que les Corrège l'ont séduit « par le modelé, la grâce et la fonte des couleurs ». Soixante ans plus tard, devant ces mêmes Corrège, viendra rêver un officier de la Grande Armée : Stendhal.

En fait, nous pouvons presque suivre Diderot à la trace, à travers toutes ces collections. Dans ses *Salons*; dans son *Essai* et ses *Pensées détachées sur la peinture*; dans cet embryon de Dictionnaire qu'il appelle *Noms des peintres et leurs genres*<sup>8</sup>, il se réfère sans cesse à ce qu'il a vu, de ses yeux. « Le portrait du Cardinal de Choiseul », écrit-il par exemple dans son *Salon de 1767*, « rappelle ces papes et ces cardinaux de Jules Romain, de Raphaël et de van Dyck que l'on voit dans les premières pièces du Palais-Royal ». A Düsseldorf, il a trouvé un Crayer si beau qu'il l'a pris pour un Rubens; et *Le Saltimbanque* de Gérard Dou l'a confondu d'admiration : « C'est un tableau qu'il faut voir, et dont il est impossible de parler. Ce n'est point l'imitation, c'est la chose, mais avec une vérité dont on n'a pas d'idée. Je n'ai jamais vu la vie plus fortement rendue. »

Ceci nous amène au goût de Diderot, à ses préférences. « Les trois écoles », comme on disait alors, se partagent son cœur comme elles se partageaient, en général, l'intérêt des amateurs. Parmi les maîtres français, il compte quelques-uns de ses dieux. Il vénère Poussin : dans son cabinet, il a suspendu deux gravures : *Les Israélites recueillant la manne* et *Esther devant Assuérus*<sup>9</sup>. *Le Testament d'Eudamidas* (fig. 2) lui paraît le comble du sublime : le sujet antique, l'ordonnance sévère, la gravité morale, flattent en lui le classique, l'apôtre du « grand goût ». Il aime l'onction de Le Sueur, la force dramatique de Jouvenet, la majesté de Le Brun. Chez les Italiens, il admire les « grandes machines » mythologiques, avec leur éclat théâtral; mais



FIG. 2. — NICOLAS POUSSIN. — Le Testament d'Eudamidas. Copenhague, Statens Museum fur Kunst. Phot. du Musée.

aussi l'éloquence pathétique des martyres et des crucifixions — par exemple la *Déposition* d'Annibal Carrache, au Palais-Royal. Le type des madones le séduit au point que leur charme lui paraît sanctifier les femmes vivantes chez qui ce type se retrouve : « Grâce à Raphaël, au Guide, au Baroque, au Titien et à quelques autres peintres italiens, lorsque quelque femme nous offre ce caractère de noblesse, de grandeur, d'innocence et de simplicité qu'ils ont donné à leurs vierges, voyez ce qui se passe dans l'âme, si le sentiment qui nous affecte n'a pas quelque chose de romanesque qui tient de l'admiration, de la tendresse et du respect? » Un autre type italien qui le ravit est celui de la pénitente voluptueuse — telle la *Madeleine* du Corrège, ou celle de Pagani (fig. 3)<sup>10</sup>. Et dans un billet charmant, il réclame à Augustin de Saint-Aubin sa gravure de la *Vénus Anadyomène* du Titien : « Monsieur de Saint-Aubin remettra la *Vénus* au porteur, bien enveloppée, de manière que sa main sale et grossière ne puisse pas la gâter<sup>11</sup>. »



Et cependant, il est attiré par « la troisième école », par les Hollandais et par les Flamands. Les paysages, les animaux, les scènes de genre, les natures mortes — tout ce réalisme familial satisfait une autre exigence de son goût. Il « s'agenouillerait » volontiers devant les Teniers de la Collection Choiseul; il s'enthousiasme à La Haye pour le *Taureau* de Potter, à Dresde pour le *Sanglier* de Snyders, « effrayant de vérité avec ses yeux mêlés de sang et de lumière, son poil hérissé, sa gueule écumante » (fig. 4); il goûte chez Jan Steen la naïveté de La Fontaine; et le *Salimbrique* de Gérard Dou lui paraît, nous l'avons vu, la vie même. Est-ce donc à ces maîtres qu'il va donner la palme? Il en est tenté quelquefois; mais pourquoi faut-il que « ces hommes merveilleux » se soient confinés dans les sujets vulgaires? Ne serait-ce pas l'esprit de commerce qui leur a « rétréci la tête »<sup>12</sup>? Ils ne sortent guère de la cuisine, ou de l'estaminet. Ils se sont tenus dans « des genres bas », si bas qu'ils ont besoin d'être relevés par l'excellence de la facture. « Il faut une exécution merveilleuse pour excuser un si bas caractère. Moins le sujet d'une composition est important, moins il intéresse, plus il faut que le faire en soit précieux. Qui est-ce qui regarderait les Teniers, les Wouwermans, les Berghem, tous les tableaux de l'école flamande, si le talent ne rachetait le dégoût de la chose? »<sup>13</sup>

Ici, Diderot raisonne comme son siècle. Il croit à la suprême importance du sujet, et donc à la prééminence de la peinture d'histoire; ce qui revient à subordonner « le faire » à « l'idée ». Car un tableau illustrant un épisode héroïque signifie quelque chose : il contient une pensée, et c'est ce qui lui confère une valeur durable.

« Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie des couleurs, il ne restera que d'abominables croûtes; au lieu que *Le Testament d'Eudamidas* demeurera une chose sublime. »

Les peintres du Nord offensent aussi, chez Diderot, un certain idéal humaniste de noblesse et de dignité formelles. Quand il leur reproche de « s'être rarement élevés à la pureté du goût et à la grandeur des idées et du caractère », ce reproche vaut pour les plus grands : Rembrandt, Rubens. Ceux-là, pourtant, ont abordé les épisodes de la Fable, et de l'Écriture; mais ils n'ont pu se libérer



FIG. 3. — PAGANI. — Sainte Madeleine. Dresde, Gemäldegalerie.  
Phot. Deutsche Fotothek, Dresden.

« des formes grossières de leur pays ». Ils n'ont pas connu « la belle nature » : c'est toujours « la vilaine nature flamande » comme dans les bamboches et les kermesses de Teniers. Voyez les femmes de Rembrandt, voyez l'ignominie de son *Ganymède*, avec son sphincter relâché et son derrière à nu. Pour Rubens, « il faisait un cas infini des Anciens » — mais qu'il est loin du style et de la grâce antiques ! « La Vénus Mammosa est la seule à laquelle il ait sacrifié. »

Et pourtant, le *Ganymède*, « éteint tout ce qui l'environne » ; et ce Rembrandt est un grand magicien<sup>14</sup>. Dans son œuvre gravé, dont Diderot a « parcouru l'immensité » il y a des morceaux — tels que l'*Ecce Homo* — qui l'égale aux plus grands maîtres d'Italie (fig. 5). Quant à Rubens, Diderot est pour lui « le spectateur idéal » ; car il existe entre eux comme une affinité de tempérament. L'imagination féconde, la verve, la hardiesse, la chaleur — le littérateur retrouve avec joie chez le peintre ces mérites qui le touchent plus encore que la sagesse de Poussin, car ce sont ses propres mérites. Mais, comme dans le cas des petites scènes réalistes qu'il savoure sans les approuver, la conviction doctrinale prévaut contre la sympathie instinctive ; et l'enthousiasme se nuance de réserves, et de regrets.

Il suffit de lire *Les Salons* pour découvrir toutes les ressources qu'offre à la critique de Diderot sa familiarité avec les maîtres. D'abord, et tout naturellement, les chefs-d'œuvre italiens, flamands, français, deviennent autant de pierres de touche pour juger les productions des artistes contemporains. Il n'est guère de sujet qui n'ait été traité, dans le passé, par un grand peintre : une *Descente de croix*, une *Résurrection de Lazare*, un *Jugement de Pâris* appellent donc aussitôt des comparaisons, souvent accablantes, toujours suggestives, « car ces comparaisons avancent infiniment dans la connaissance de l'art ». Voici un *Massacre des Innocents*, d'Olivier. Qu'il est fade et froid ! « Tout cela ne vaut pas ce soldat de Le Brun qui d'une main arrache un enfant à sa mère, en poignarde un autre de l'autre main, en tient des dents un troisième suspendu par sa chemise (fig. 6). Si Olivier avait placé son tableau entre celui de Rubens et celui de Le Brun<sup>15</sup>, je crois que nous ne l'aurions pas vu. » Il faut être bien téméraire, d'ailleurs, pour oser aborder certains sujets après les maîtres. Parrocel, par exemple, expose une *Adoration des rois*. « Je demanderai à M. Parrocel comment, quand on a la composition d'un sujet par Rubens présente à l'imagination, on peut avoir le courage de tenter le même sujet. » Et ce Jollain, qui expose un *Bélisaire demandant l'aumône* ! « Quand je vois des Jollain tenter un *Bélisaire* après un van Dyck, un Salvator Rosa, je voudrais bien savoir ce qui se passe dans leurs têtes ; car enfin, refaire *Bélisaire* après ces hommes sublimes, c'est refaire *Iphigénie* après Racine. » Certains croient s'en tirer en recourant au plagiat ; mais alors la mémoire de Diderot reconnaît l'emprunt et le signale : « Cette *Grâce* de Vanloo est une réchauffée de Rubens. » Pierre a démarqué Annibal Carrache dans sa *Descente de croix* ; Doyen a pillé Le Brun pour peindre *Mars et Minerve* ; Deshays a pris son *Saint Dominique* à Le Sueur — « j'en suis sûr comme si je lui avais vu la main à la poche ». Et Diderot regrette de ne pas mieux connaître



encore les artistes des siècles passés, « afin de pouvoir rapporter la manière et le faire d'un moderne au faire et à la manière d'un ancien la plus analogue à la sienne. S'il y avait une ordonnance, des incidents, une figure, une tête, un caractère, une expression empruntée de Raphaël, des Carraches, de Titien ou d'un autre, je reconnaîtrais le plagiat, et je vous le dénoncerais ». Il saurait distinguer, d'ailleurs, des plagats vulgaires, ces emprunts légitimes qu'il appelle « des emprunts de lumière et d'inspiration ».

Mais Diderot puise aussi dans son répertoire de chefs-d'œuvre pour illustrer tel problème d'invention, ou d'exécution. La conception est un élément capital dans la peinture d'histoire — qui, rappelons-le, est à ses yeux la première en dignité. Or c'est par là que pèchent, le plus souvent, les peintres contemporains : « Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. » L'exemple des vieux maîtres viendra, ici encore, étayer la critique. « Vous rappelez-vous la *Résurrection de Lazare* de Rembrandt — ces disciples écartés, ce Christ en prière, cette tête enveloppée du linceul dont on ne voit que le sommet, et ces deux bras effrayants qui sortent du tombeau ? Ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures : ils ne savent pas que le premier point, le point important, c'est de trouver une grande



FIG. 4. — FRANS SNYDERS. — Sanglier. Dresde, Gemäldegalerie. Phot. Deutsche Fotothek, Dresden.

idée... » Pour une *Suzanne au bain*, la difficulté à résoudre est de montrer Suzanne aux yeux des spectateurs, en la dérochant à ceux des vieillards. « Un peintre italien l'avait résolue de manière très ingénieuse. Il avait placé les deux vieillards à droite sur le fond. La Suzanne était debout sur le devant. Elle avait porté sa draperie de leur côté et restait exposée toute nue aux yeux du spectateur du tableau. » C'est en effet le parti qu'ont choisi le Tintoret et le Dominiquin, entre autres. Un grand art, c'est de « fixer l'œil de l'imagination à l'endroit où l'on veut ». C'est celui de Teniers,



FIG. 5. — REMBRANDT. — Ecce Homo, gravure. B. N., Est.

« qui ne vous laisse apercevoir que la tête d'un homme accroupi derrière une haie ». Poussin et Le Sueur, à leur tour, sont appelés en témoignage pour expliquer comment disposer les masses et les groupes; c'est auprès d'eux que Diderot envoie les modernes étudier les lois de la composition dramatique. Et c'est chez les maîtres, toujours, qu'il va chercher des exemples d'expression. L'expression saisissante est la trouvaille du génie : « Elle exige une imagination forte, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir... » Raphaël a possédé ce don au suprême degré; c'est chez lui que Diderot a rencontré ces visages, ces attitudes, dont le souvenir le poursuit : le profil des anges irrités dans *l'Héliodore chassé du temple*; le geste de saint Barnabé déchirant ses vêtements dans le *Sacrifice à Lystra*<sup>16</sup> (fig. 7).

Quant à l'expression ambiguë, c'est encore un de ces tours de force que seuls réalisent les plus grands. Diderot emprunte ici à Rubens un exemple — classique, il est vrai, depuis l'abbé Du Bos — : le visage de Marie de Médicis dans *La Naissance de Louis XIII*. « Le peintre a montré à la fois, sur le visage de la reine, le plaisir d'avoir mis au monde un fils, et les traces du douloureux état qui a précédé... »

S'il s'agit de discuter des détails d'exécution — des effets de raccourci, par exemple, ou de saillie — la mémoire de Diderot lui fournit encore, à point nommé, l'illustration probante : « La jambe et le pied du *Saint Jean* de Raphaël, qui est au



Palais-Royal<sup>17</sup> (fig. 8); la main droite de ce portrait par Le Sueur, que je connais : vous jureriez qu'elle est hors de la toile, et repose sur la bordure<sup>18</sup>. » Les effets de lumière sont encore de ceux qu'il a observés chez les maîtres : chez Rembrandt d'abord, dont le clair-obscur est le royaume, et dont les sujets sont « amis de la nuit » ; et dans ces compositions chères aux Hollandais, où une chandelle, protégée par une main, fait surgir un visage des ténèbres — telles ces *Vierges folles* de Schalken, qu'il a vues à Düsseldorf (fig. 9). Ce dernier tableau mérite une mention spéciale, car il a inspiré à Diderot des réflexions qu'il développe dans son *Traité de la Manière*<sup>19</sup> :



FIG. 6. — LE BRUN. — Massacre des innocents, détail de l'estampe.

*J'ai vu d'excellents tableaux de nuit de ce maître, comme celui des Vierges folles. J'en ai fait peu de cas. À peine les ai-je regardés. Ce sont pourtant des chefs-d'œuvre. Pourquoi cela? C'est que n'ayant aucune habitude de comparer la nature éclairée de nuit par les lumières artificielles avec son imitation, je ne pourrais ni les louer ni les blâmer. Je ne discernais que quelques petits légers détails accessoires, dont la vérité me frappait, comme la flamme des lampes qui m'étonnait. Je n'entendais rien à l'ensemble.*

*Le moyen d'exciter mon admiration pour ce genre de peinture et de suppléer à*



FIG. 7. — RAPHAEL. — Le Sacrifice à Lystra, détail.

*l'habitude qui me manquait, c'était de tenir la nature et l'imitation présentes, en sorte que mon regard pût passer subitement de l'une à l'autre. Et qu'on ne craignît pas de tuer le tableau de Schalken; l'indulgence que j'ai pour la nature de jour, je l'aurais pour celle de nuit. Cela m'a conduit à penser qu'il y aurait un moyen d'accélérer les progrès de la peinture et de la rendre beaucoup plus parfaite en moins de temps; pour cela il eût suffi de tenir*

*toujours sous les yeux de celui qui juge la nature en face de l'imitation... »*

Nous avons ici un exemple typique de la façon dont un tableau, comme il dit, conduit Diderot à penser. Ce problème de l'« éclairage artificiel » se retrouve d'ailleurs dans les *Salons*, à propos des nocturnes de Vernet, ou bien de la *Psyché* de Vien, venant avec sa lampe surprendre l'Amour endormi.

Autre difficulté : les ombres ont aussi leurs couleurs — et les couleurs subsistent dans l'ombre. « Une blonde y reste blonde; une femme blanche y reste blanche. » Comment résoudre ces problèmes, les plus subtils de tous? « Comment faire? — Comme Rubens », répond Diderot; comme ce Rubens qui vous enseignera le dernier secret, celui de rendre le sang, et la vie, et le sentiment de la chair : « ce blanc onctueux, égal sans être pâle et mort, ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement... »

Qu'il s'agisse du « ton général » ou de la perspective, du choix du site ou du « local », du portrait ou de l'allégorie, du costume ou des accessoires, Diderot n'est jamais à court d'illustrations. Ces évocations continuelles sont une des richesses des *Salons*. Parfois c'est un mince détail qui lui revient, insignifiant en apparence, mais dont il a perçu la valeur et l'intention profonde. Dans son poème : *Musée des Beaux-Arts*, W. H. Auden observe que les vieux maîtres ont bien compris la solitude de la souffrance, isolée dans la vie qui continue, parmi l'indifférence du monde, et l'innocence des animaux :

*About suffering they were never wrong  
The old masters; how well they understood  
Its human position; how it takes place*



*While someone else is eating or opening a window  
or just walking dully along.*

*They never forgot  
That even the dreadful martyrdom must run its course  
Anyhow in a corner, some untidy spot  
Where the dogs go on with their doggy life, and the torturer's horse  
Scratches its innocent behind on a tree.*

Dans le coin de son *Martyre des saints Gervais et Protais*, Le Sueur, remarque Diderot, a placé deux chevaux l'un à côté de l'autre, qui se baissent du nez. « Ces deux animaux se caressant au milieu d'une scène atroce — ce sont des riens, dit-il, mais quand un homme pense à ces riens, il n'oublie pas les grandes choses. »

Sa connaissance des maîtres ouvre donc à la critique de Diderot une perspective et des aperçus, elle lui prête une pénétration bien rare à son époque. Mais elle le conduit aussi à approfondir les problèmes majeurs de son esthétique. En confrontant les Italiens et les Flamands il s'interroge; nous l'avons vu, « sur la division de la peinture en peinture de genre et peinture d'histoire » ; il accepte cette division; il accepte même le dogme académique qui subordonne la première à la seconde. Cependant, réfléchit-il, « la peinture de genre a presque toutes les difficultés de la peinture historique; elle exige une imitation plus stricte de la nature; et nous montrant des choses plus connues et plus familières, elle a plus de juges, et de meilleurs juges ». Pourquoi cette vérité



FIG. 8. — RAPHAËL. — Saint Jean-Baptiste dans le désert.  
Phot. Alinari-Giraudon.

domestique qui est celle de la prose ne pourrait-elle pas se concilier avec cette vérité poétique que poursuit le peintre d'histoire? Comment introduire dans un sacrifice, dans une scène de bataille, dans une de ces grandes machines trop souvent creuses et chimériques, quelque chose de cette réalité substantielle qui respire chez les plus humbles Hollandais? On reconnaît ici les perplexités du dramaturge, cherchant la formule d'une tragédie bourgeoise. Autre problème central, et obsédant : le rôle respectif, dans la création artistique, de l'intelligence critique et de la sensibilité. Le génie est-il celui qui s'abandonne au délire hasardeux de l'enthousiasme? Est-ce celui qui, resté maître de ses moyens, les concerte froidement pour produire à coup sûr l'illusion de l'enthousiasme? Est-ce celui qui éprouve l'émotion? Est-ce celui qui la feint? Le *Paradoxe sur le comédien* trouve son application en peinture. Tel artiste a résolu le dilemme en combinant « un profond jugement dans l'ordonnance, une muse violente dans l'exécution » ; mais pour qui reçoit l'inspiration soudaine, le danger est de laisser éteindre, en l'élaborant, le feu de la première ébauche. « Conserver son esquisse », tourment suprême du peintre! Ici non plus, Diderot n'est pas à court d'exemples : de Rubens à Poussin, du plus fougueux au plus réfléchi des génies, il connaît « ces hommes rares » qui ont su trouver « un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid ».

Diderot voulait qu'une imagination de peintre fût un recueil immense de toutes les expressions. Lui-même avait accumulé une vaste provision de types et d'effets picturaux; il s'était constitué comme un fonds de chefs-d'œuvre, et il avait médité sur les conditions de leur genèse. Sa critique d'art ne se réduit pas à ce bavardage littéraire et sentimental qu'on lui a trop souvent, et trop légèrement, reproché. Il s'était préparé à la tâche. Il avait lu; il avait vu. « De l'expérience et de l'étude, disait-il, voilà les préliminaires, et de celui qui fait, et de celui qui juge. »

J. S.

SUMMARY : *Diderot as an Art Critic.*

Diderot's artistic education was more thorough, and more methodical, than is generally supposed. He was not content to discuss art with contemporary painters, and to visit their studios. He read a great deal about the Fine Arts, and he saw as much as he could of the Old Masters.

Many of these were visible in Paris, in the Royal and private collections; Diderot, while deploring the fact that contemporary artists failed to take advan-





FIG. 9. — G. SCHALKEN. — Vierges folles. Musée de Düsseldorf.

tage of these resources, used them personally; his interest extended to foreign galleries, some of which he visited in 1773, on his way to Russia.

He thus built up for himself a kind of repertory of masterpieces from which he drew whenever he had to judge a modern artist dealing with a subject treated by a great Master of the past. This store of pictures also provided him with precise examples when he wanted to illustrate particular problems of invention, of composition, of expression; or again when he discussed specific difficulties of execution : foreshortening, relief, chiaroscuro, artificial lighting, etc.

This familiarity with the Old Masters widens Diderot's criticism, and sharpens its perceptiveness. It also leads him occasionally to deepen, or to reconsider, his aesthetic views.

## NOTES

1. *L'initiation artistique de Diderot*, *Gazette des Beaux-Arts*, Avril 1960.

2. Dans son *Diderot et Baudelaire, critiques d'art* (1957), Mme Gita MAY a très bien commencé cette enquête en dressant la liste des maîtres anciens connus de Diderot et des galeries visitées par lui (pp. 47-531). Voir aussi notre édition des *Salons*, vol. I (1957), pp. 18-19.

3. Le mercredi et le samedi, d'octobre à mai de 9 à 12, de mai à octobre de 3 à 6, comme la galerie des Rubens. Il y avait 110 tableaux, dont le catalogue avait été préparé par Bailly, garde du Cabinet du Roi. Un projet de « Museum » où seraient exposées toutes les collections royales, fut même soumis par Marigny en 1768. V. L. HAUTECEUR, *Histoire du Louvre* (1928), pp. 77-78.

4. v. L. A. de FONTENAY, *La Galerie du Palais-Royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent*, 1786-1806; et C. STRYENSKI, *La Galerie du régent Philippe d'Orléans*, 1913. Une partie importante de cette galerie se trouve aujourd'hui parmi les tableaux de la Bridgewater House collection, exposés à Edimbourg.

5. *Voyage pittoresque de Paris ou indication de ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*. 2<sup>e</sup> édition, augmentée des cabinets de tableaux particuliers, 1752.

6. v. *Catalogue de Tableaux des trois écoles formant le cabinet de M. le Baron d'Holbach* (vente du 16 mars 1789). Diderot y admirait, entre autres toiles, la *Chaste Suzanne* de Bourdon.

7. v. dans H. DIECKMANN, *Inventaire du Fonds Vandeul et inédits de Diderot*, 1951, l'itinéraire de Diderot de la Haye à Saint-Petersbourg, pp. 267-273.

8. v. DIECKMANN, *Inventaire...*, pp. 48-49. M<sup>me</sup> MAY prépara une étude sur les *Noms de peintres*.

9. Vraisemblablement la gravure de Chasteau (G. Wildenstein, n° 18) et la gravure de Pesne (G. W., n° 26), « Deux estampes honteusement chassées » [plus tard] « par un Vieillard de Rubens et une Tempête de Vernet ». *Regrets sur ma vieille robe de chambre*, A.T., p. 8.

10. A. Dresde, comme la première. Cf. notre article,

*Diderot et le génie du Christianisme*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XV, 3-4 (1952), p. 233.

11. Lettre du 11 avril 1781, collection Salem. v. DIECKMANN, *Three Diderot letters and Les Eleuthéromanes*, *Harvard Library Bulletin* VI, I (Winter 1952), pp. 72-75. La *Vénus* de Titien était au Palais-Royal.

12. *Voyage de Hollande*, A.T., XVII, p. 430; cf. le fragment inédit dans DIECKMANN, *Inventaire*, p. 217.

13. A.T., XI, p. 302.

14. v. G. MAY, *Diderot devant la magie de Rembrandt*, PMLA, Septembre 1959, pp. 387-397.

15. Le tableau de Le Brun était au Palais-Royal.

16. Cette dernière figure obsède Diderot; il avait pu la voir au Louvre, dans la tapisserie des *Actes des Apôtres* dont on décorait la grande galerie à l'occasion des Salons.

17. Le tableau, aujourd'hui au Louvre, est attribué à un élève, mais il est dérivé d'une étude de Raphaël pour un des anges de Chapelle Chigi (dessin au British Museum). Falconet (*Œuvres*, I, p. 166) ironise sur l'admiration excitée par ce pied de saint Jean : « Un célèbre *Saint Jean*, prétendu original de Raphaël, dont un pied tourne, disent les badauds, de quelque côté qu'on le regarde, fut apporté dans notre Académie, pour examiner si l'on pouvait risquer de remettre, sur toile ce précieux morceau. On examina, les amateurs raisonnèrent, les artistes écoutèrent, se regardèrent, ne dirent mot, et le tableau fut respectueusement reporté à la place où l'on va continuer d'admirer le pied qui tourne... ».

18. Ici, pour une fois, Diderot cite un moderne. « J'ai vu un Arlequin ou un Scaramouche de Gillot, dont la lanterne était à un demi-pied du corps ». Il s'agit du *Cheval de Troie*, actuellement au Musée de Langres.

19. Ce passage ne se trouve pas chez A.T., mais il figure dans le manuscrit de Leningrad après le chapitre sur « l'Intelligence des lumières et le clair-obscur ». Il a été replacé par Vandeul dans son remaniement du *Salon* de 1765.



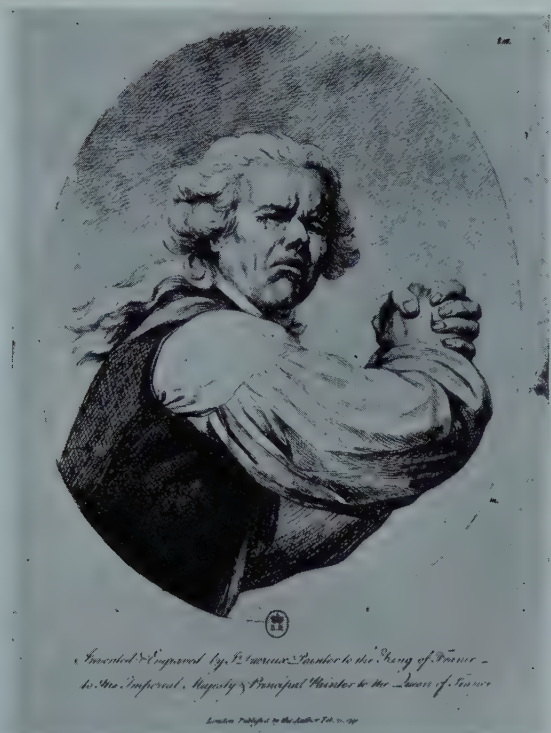


FIG. 1. — DUCREUX. — *Le Joueur éploré*, gravure publiée à Londres, 1791. B.N., Est.

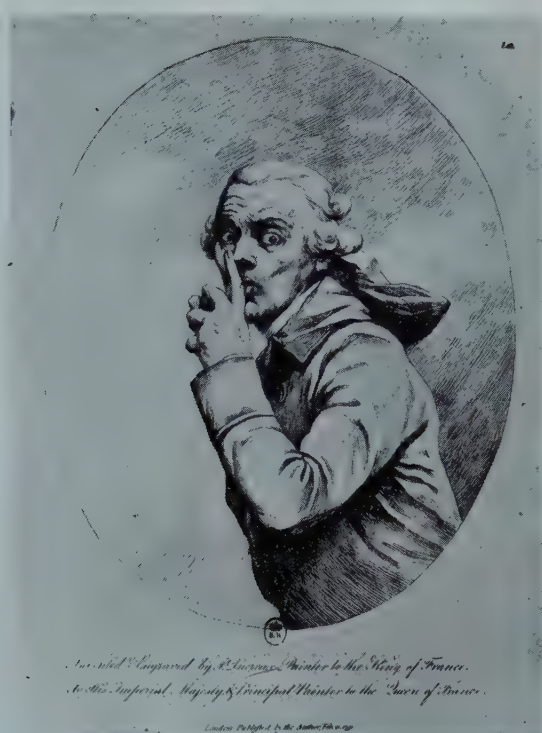


FIG. 2. — DUCREUX. — *Le Discret*, gravure publiée à Londres, 1791. B.N., Est.

## DUCREUX ET LA GRIMACE

PAR JACQUELINE ARMINGEAT

**Q**UOIQUE contemporains de Daumier, les Goncourt assurent que « le génie de la France n'est pas caricatural. Elle aime mieux sourire que rire, et elle est plus près de sentir le sel menu et délicat de Térence que les images fortement grotesques d'Aristophane <sup>1</sup> ». Cette opinion, contestable, a été longtemps celle des amateurs. Mais elle n'a pas été celle des artistes et des collectionneurs les plus avisés, notamment à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'on va en juger.

Ducreux, le portraitiste gracieux de Marie-Antoinette et de la cour de Vienne



FIG. 3. — ROWLANDSON. — *Amputation de la jambe*, caricature, 1785, détail. B.N., Est.

se représente lui-même, brusquement, en *bâilleur*, dans un tableau exposé au Salon de la Correspondance en 1783. Ce tableau n'a pas l'air d'être remarqué. Mais, de 1791 à 1796, il reprend des thèmes analogues plusieurs fois, comme pour imposer le sujet : on le voit en *surpris* (ou le rieur), en *silencieux* (ou le discret), en *bâilleur* encore en 1791, en *moqueur* au Salon de 1793, sous le titre : *Etude d'expression* au Salon de 1796. Le public ne le comprend pas ; en 1791, on prétend que son tableau du *bâilleur* « fait bâiller le monde » ; en 1796, le *Mercur de France* est indigné : « Quel mauvais goût de se représenter sans cesse au Salon dans quelque attitude basse et triviale. C'est la grimace des Boulevards. »

Ces sujets rares dans la peinture, et alors mal accueillis, plaisent plus aux amateurs d'estampes, et, en 1791 Ducreux publie trois gravures : *le Joueur éploré* (fig. 1) ; *la Surprise* ; *le Discret* (fig. 2). Il les publie à Londres, et cette indication de lieu a vrai-

semblablement de l'importance, car dans la patrie de Rowlandson ce genre de gravure expressionniste grotesque a beaucoup plus de succès qu'en France. D'ailleurs l'idée même n'en vient-elle pas à Ducreux de l'Angleterre et de l'art anglais ? Il faut se rappeler qu'à la veille de la Révolution, plusieurs marchands parisiens proposaient à leurs clients des caricatures anglaises à acheter ou à louer pour une soirée afin de distraire les convives d'un dîner : le sieur Haynes, rue Dauphine<sup>2</sup>, le sieur Sykes, place du Palais-Royal<sup>3</sup>.

D'ailleurs, Ducreux ne doit pas être aussi isolé qu'on le croit. Un exemple le fera supposer : en exposant dans son musée la collection du dijonnais Jehannin de Chamblanc, contemporain de Ducreux, M. P. Quarré a fait remarquer que « ce personnage se défigurait le visage, en tâchant de loucher ou de se tordre la bouche, et il cherchait à se rendre difforme ». Il rapproche justement de cette originalité le fait que le collectionneur possédait non seulement les œuvres de Lavater, mais la suite gravée des têtes grotesques de Léonard, ainsi que de nombreux tableaux flamands (cabarets,



buveurs, arracheurs de dents). Il y a donc là une tendance curieuse mais non pas unique. Ducreux et Chamblanc, tous deux *originaux* en France, affirment tous deux leur intérêt pour la caricature et l'expressionnisme<sup>4</sup>.

Rappelons qu'ils sont contemporains de Rowlandson (fig. 3), et que les œuvres de celui-ci étaient connues de Goya (fig. 4) dont M. Lafuente Ferrari a souligné l'intérêt pour la caricature anglaise (*Les Caprices*, parus en 1799, étaient préparés plusieurs années avant). Ainsi, ces regroupements d'œuvres parues en même temps dans des pays divers mais où les idées et les formes circulaient rapidement grâce à l'estampe, peuvent apporter certains éléments nouveaux.

J. A.

SUMMARY : *Ducreux and the grimace.*

Caricatures and engravings portraying grotesque expressions enjoyed great favour with the English public in the eighteenth century. It may have been from English art that the idea came to Ducreux, the portrait-painter of Marie-Antoinette, to paint and engrave his studies of expressions. He is, moreover, not the only artist to show an interest in caricature and expressionism.

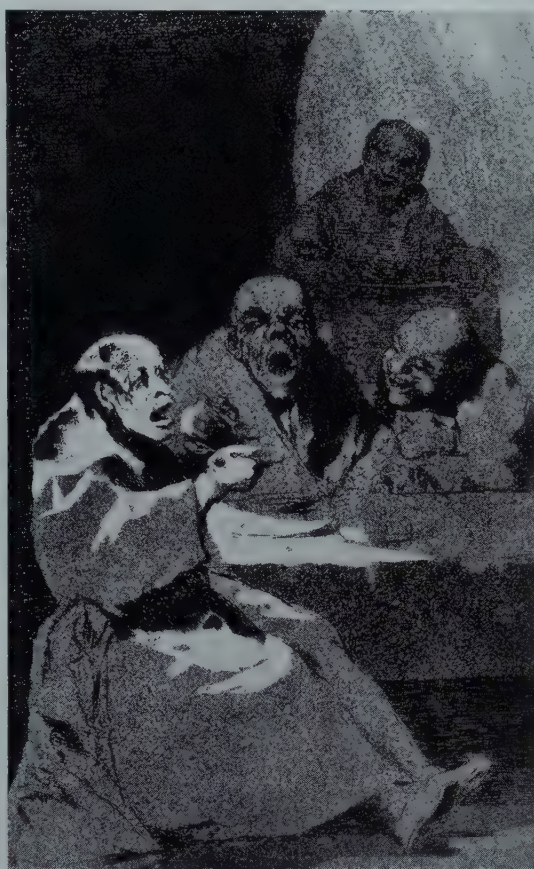


FIG. 4. — GOYA. — *Estan calientes*, planche 13 des « Caprices ». B.N., Est

## NOTES

1. Cf. aussi sa *Renée Maupérin*, p. 205. « Vous aimez les caricatures, Denoïsel? — Moi, ça me fait pleurer. »

2. THIERY, *Guide...*, II, p. 462. Sur l'exportation des gravures anglaises, voir M. Dorothy George, *English Political Caricature... to 1792*, Oxford 1959, pp. 175-176. Fores, établi à Picadilly en 1784, annonçait qu'il avait des gravures "Prints and Caricatures wholesale and for exportation".

3. Magasin considérable. « Le prix est inscrit sur chaque pièce » (*ibid.* I, 223). Le duc de Vaudreuil avait, dans son cabinet de toilette, de « belles gravures anglaises » (*id.*, II, p. 543).

4. On trouverait encore d'autres exemples similaires; Mercier, (*Tableau de Paris*, V, 401), parle d'un homme, un mime, qui « à table se métamorphose rapidement en plusieurs personnages, pleure, rit, chante, sanglote, éternue, tousse, fait le sourd, le niais, l'aveugle, le goutteux ». Le texte est daté de 1783, date du *bâilleur* de Ducreux. M. Werner Hofmann (*La Caricature...*, Paris, 1958) reproduit (pl. 34) deux des 69 bustes de plomb, « têtes à physionomies typiques » exécutés par Franz Xaver Messerschmidt à partir de 1770 à Vienne.

# BIBLIOGRAPHIE

Adolf KATZENELLENBOGEN. — *The Sculptural Programms of Chartres Cathedral. Christ-Maria-Ecclesia*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1959, in-4° 150 p., 79 fig.

Annoncé depuis de longues années, ce livre était attendu avec intérêt; disons tout de suite qu'il apporte plus que l'on espérait; ce sera, pour l'historien de l'art religieux du Moyen Age, un ouvrage essentiel, et une leçon de méthode; s'il est possible et même probable que certaines de ses parties seront contestées et, dans un avenir plus ou moins proche, dépassées, c'est à partir de ce livre, et de nul autre, que l'on devra désormais reprendre les problèmes de l'iconographie chartreuse. Il y avait, dans ce domaine, une grave lacune, que dissimulaient, aux yeux des non-spécialistes, les admirables synthèses d'Emile Mâle, simplifications d'une si parfaite intelligibilité qu'elles paraissaient suffisantes à tout faire comprendre. Mais les études détaillées faisaient défaut: celle de Bulteau, vieille de près d'un siècle, celle d'Abdul-Hak, scolaire et de « seconde main », ont apparu déjà peu satisfaisantes quand P. Kidson publia, il y a deux ans, son bref essai (*Sculpture at Chartres*, Londres, 1958), où il s'attacha à fonder le « programme » de la façade occidentale sur les écrits de Hugues de Saint-Victor (*De Sacramentis Christianae Fideis*), c'est-à-dire sur l'œuvre la plus représentative de la théologie parisienne de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. A un certain niveau de la généralisation, cette vue était féconde, plus encore que susceptible de satisfaire l'esprit et d'entraîner la conviction. M. Katzenellenbogen, dont les recherches étaient depuis longtemps en cours, a tenté de sonder plus profondément les œuvres et les textes; nul n'était peut-être mieux fait pour entreprendre une telle étude que l'auteur des *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art* (Londres, 1939) et de l'excitante explication des Prophètes de la façade d'Amiens (*Gazette des Beaux-Arts*, 1952, p. 241, T. II).

Il était inévitable que soient abordées, dans ce livre d'iconographie, des questions d'archéologie: les dates, de la succession des travaux, de l'origine formelle; l'histoire de l'art est, de nos jours, une science exigeante, et nulle démonstration n'est valable si elle n'est appuyée, consolidée, par des arguments puisés dans les domaines variés de l'analyse formelle, technique, iconographique. M. Katzenellenbogen prend donc position dans les questions toujours ouvertes de la chronologie chartreuse, ou de la place de cette sculpture dans le développement de l'art gothique. Aussi étrange que cela puisse paraître, nous ne disposons pas encore d'une véritable « monographie » de Chartres; les problèmes les plus élémentaires, comme ceux de la chronologie de l'édifice ou de son décor sont encore en discussion (rappelons, sur ce point, les récents travaux de M. P. Frankl dans *The Art Bulletin*, 1957, p. 33 et suiv., du chanoine Delaporte dans les *Mémoires de la Soc. Archéol. d'Eure-et-Loir*, 1960, p. 3 et suiv., et les miens propres, dans *The Art Bulletin*, 1951, p. 156

et suiv. et dans le *Bulletin Monumental*, 1958, p. 91 et suiv.). Pour les dates du triple « portail royal » de la façade occidentale, M. Katzenellenbogen adopte la thèse qui semble rallier maintenant la plupart d'archéologues (à l'exception pourtant de R. Hamann) *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Marbourg-Berlin 1955, un ouvrage d'importance capitale dont on n'a guère parlé en France), c'est-à-dire qu'il admet les dates de 1145-1155, établies par M. Marcel Aubert; tout en reconnaissant qu'il y eût un déplacement des sculptures de l'Est vers l'Ouest en cours des travaux, il constate tant d'homogénéité dans le programme iconographique et formel, qu'il met en doute l'hypothèse d'une exécution des portails en « deux temps ». Les répentirs, bien visibles et déjà parfaitement étudiés, n'y changent rien; en tout cas la thèse de M. Stoddard (*The West Portals of Saint-Denis and Chartres*, Cambridge, Mass., 1952) sur le déplacement tardif de la façade est récusée, une fois de plus. Quant aux dates des portails du transept, l'auteur est à peu près d'accord avec la chronologie que j'ai proposée moi-même en 1951: portail central Nord tout au début du XIII<sup>e</sup> siècle (c'était une découverte de Marcel Aubert), les trois portails du Sud ensuite, avant 1215 environ. les portails latéraux Nord peu après, achevés pendant que le travail se poursuivait déjà aux porches (1220-1230), étant admis que le porche Nord est plus ancien que le porche Sud. Cette chronologie ne concorde pas avec celle des archéologues allemands, tel G. Schlag (*Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XII-XIII, 1942, pp. 115 et suiv.), qui optent pour les dates plus anciennes, ni avec l'opinion généralement admise en France, où l'on préfère des dates plus récentes (1205 à 1230 pour les portails, 1224 à 1240 pour les porches). Signalons, à ce propos, que le chanoine Delaporte vient de contester (à tort, à notre avis) toutes les observations qui échelonneraient ainsi les travaux: il pense que les porches ont été conçus en même temps que les portails. Mais M. Katzenellenbogen prouve par des arguments tirés de l'iconographie qu'il y ait eu, au Nord en particulier, un accroissement, des adjonctions successives, entre 1200 et 1220 environ (« The whole project, like Topsy, just grew », dit irrévérencieusement, mais justement, M. Kidson). Mais ce n'est pas le moment de discuter ici ces questions dans toute leur complexité.

Un troisième problème archéologique important — l'origine des statues-colonnes — est abordé par l'auteur dans une gigantesque note (p. 120-122): toutes les thèses y sont passées en revue: origine dans les reliefs des portails romans comme Souillac, Moissac ou Saint-Gilles, dans les petites statues-colonnes comme celles de Modène, de Crémone et de Ferrare, dans les grandes statues, comme à Saint-Etienne de Toulouse, ou encore dans les « statues portantes » de la tombe de Saint-Jacques de Compostelle. Pour le style de la sculpture de Saint-Denis et de Chartres, M. Katzenellenbogen insiste peu (et avec raison) sur les éléments bourguignons, comme les miniatures de Cîteaux (thèse Stoddard); il accorde plus d'intérêt aux idées du regretté Wilhelm Koehler (reprises récemment par O.



von Simson, *The Gothic Cathedral*, New York, 1957) de l'influence byzantine — plus particulièrement à Chartres, dans le « surnaturel repos » des figures; mais Saint-Denis, comme Chartres, sont des créations complexes, issues d'un nouveau rapport du décor et de l'architecture, d'une nouvelle idée monumentale, et aussi d'une nouvelle idée iconographique. Tout cela est remarquable et mérite attention.

Mais l'essentiel du livre réside dans l'étude d'iconographie, qui n'est pas, d'ailleurs, la description complète des sculptures de Chartres. C'est la démonstration, originale dans la méthode et souvent nouvelle dans ses conclusions, des « idées-clefs » qui ont présidé à la conception du décor sculpté de la cathédrale. L'analyse des thèmes particuliers n'est jamais « courte », elle débouche immédiatement sur les « programmes » qui se juxtaposent et se complètent; ceux-ci sont ensuite expliqués, avec un extrême soin, par les sources scripturaires, textes théologiques, le plus souvent choisis dans les écrits d'auteurs contemporains, des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> ou XIII<sup>e</sup> siècles, et de préférence chez les théologiens de « l'école de Chartres », Fulbert, Gilbert de la Porée, Guillaume de Conches, Thierry de Chartres, Clarembald d'Arras, et jusqu'aux épigones, comme Pierre de Roissy. Ces « programmes » sont, enfin, et c'est là l'originalité de la pensée de M. Katzenellenbogen, rattachés aux courants de la pensée religieuse du temps, rendus à leur « actualité » du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle. Tous ce qui n'appartient pas à ces « programmes-clefs » est traité beaucoup plus sommairement, quelquefois à peine mentionné; les sculptures du porche Sud, par exemple, sont comme escamotées en moins d'une page.

L'essentiel réside, d'après l'auteur, dans le « cycle de l'Incarnation » du portail de droite à l'Ouest, dans l'alignement des statues-colonnes du « portail royal », puis, au transept, dans le portail de droite Nord — Glorification de la Vierge-Eglise —, dans le portail de droite Nord — portail de Job —, enfin dans le portail central Sud, le Jugement Dernier. Le reste est un « complément », moins riche de sens; l'ensemble de la sculpture chartraine s'ordonne autour de ces « cycles majeurs ». On voit à quel point tout cela est audacieux et paraîtrait arbitraire, si les arguments de l'auteur se révélaient insuffisants. Mais ils ne sont pas insuffisants, le plus souvent, et entraînent la conviction. Le portail « de l'Enfance », ou « de la Vierge » de la façade occidentale, sur lequel tant de belles choses ont déjà été écrites (en particulier par Emile Mâle), apparaît rempli d'une pensée beaucoup plus profonde et plus subtile que l'on ne l'a dit. La *Theotokos* hiératique et frontale, tenant son Fils droit sur ses genoux, adorée par des anges, est une représentation symbolique et abstraite des contingences de l'histoire sainte ou de la légende; l'Adoration des Mages, ce thème si bien fait pour exprimer dans une scène de l'Enfance la majesté de la Vierge, fait défaut à Chartres (il occupe la première place au tympan de droite de Vézelay, et il reviendra au XIII<sup>e</sup> siècle, à Amiens, par exemple, aux piédroits, à la place d'honneur). L'insistance sur la Présentation au Temple, au premier linteau, n'est pas moins significative, avec l'autel dressé au centre, le Christ debout sur l'autel, de face. Dans le même axe principal, encore, au-dessous, le Christ-Enfant est « élevé » au-dessus de l'édifice de la crèche, comme

séparé des autres figures du linteau. L'explication de ce tympan, dépouillé de tout épisode superflu, est dans la rigueur de la pensée théologique qui l'a inspiré. C'est sur la double nature du Christ incarné, humaine et divine, que l'on a voulu mettre l'accent, sur le dogme que la Vierge est Mère de Dieu en même temps que Mère de l'Homme. Il y a plus, l'absence de la Crucifixion dans les scènes de la Passion aux chapiteaux de ce portail, où la Cène est mise en évidence, confirme l'idée que c'est une leçon sur la nature de l'Eucharistie : controverse théologique capitale, pendant la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, quand la thèse que l'hostie est le *corpus verum*, le corps du Christ vivant, triomphe sur la thèse « carolingienne », qui voyait dans l'hostie le corps immortel du Christ, de Celui qui est monté aux cieux et siège à la droite du Père. L'iconographie de cette dernière conception a été admirablement étudiée, il y a quelques années, par M. Meyer-Schapiro (dans les *Studies for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, à propos d'une miniature de la bibliothèque d'Auxerre) : elle se révèle, par exemple, dans l'image du Christ apocalyptique en majesté, tenant l'hostie dans sa main; autre figuration de la même thèse, le tympan de Saint-Julien-de-Jonzy où le Christ glorieux, céleste, surmonte la Cène, explicitant les paroles du Sauveur établissant le sacrement de l'Eucharistie. Et M. Katzenellenbogen prouve surabondamment, par citation des textes théologiques parisiens (Hugues de Saint-Victor) ou chartrains du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, à quel point cette question du *corpus verum* était « actuelle », préoccupante, au moment de la création de ce portail. Autre « programme » dans la même œuvre, celui de Sagesse Divine; le Christ est cette Sagesse incarnée, la Vierge — *Sedes Sapientiae* — en est le receptacle, le siège; et l'on voit se développer aux archivoltes du portail le cycle des Arts Libéraux et de penseurs antiques, Aristote, Priscien, Cicéron, Boèce, Ptolémée, Euclide et Pythagore, « maîtres » du Trivium et du Quadrivium; l'œuvre est évidemment liée, très étroitement, au *Heptateuchon* de Thierry de Chartres, ouvrage à peu près contemporain. On comprend, par ce résumé de deux chapitres de ce livre, à quelles conclusions, précises et larges en même temps, par les suggestions qu'elles apportent, aboutit l'auteur, grâce à sa méthode et, aussi, à son immense érudition des textes patristiques — même de ceux qui ne sont pas dans Migne.

Nous ne pouvons pas résumer de la même manière tout ce livre, presque aussi riche en substance d'un bout à l'autre. L'explication du portail central Nord, tout aussi précise et développée, est moins neuve — tout comme l'iconographie de ce portail est moins originale — sinon dans le détail. Le thème du Couronnement de la Vierge, né surtout de l'attribution à la Vierge des commentaires propres à la *Sponsa* du Cantique des Cantiques, c'est-à-dire à l'Eglise, fournit le centre formel et spirituel de ce portail; comme à Senlis et à Laon, les statues des piédroits, prophètes « porteurs » du message de l'Incarnation et du triomphe du Christ et de l'Eglise, Melchisedech et saint Pierre, figures de la prêtrise de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi, Elie et Elisée « préfigurant » l'Incarnation et l'Ascension (la « désincarnation ») du Christ, accentuent et complètent cette signification centrale. Au portail « de Job » l'analyse de M. Katzenellenbogen dégage des significations jusqu'ici insoup-

connées; c'était la partie la plus obscure, la plus difficile, du programme chartrain. On y a vu toute une suite des « types » du Christ, de la Vierge et de l'Eglise, assemblés sans véritable système, selon le mode « typologique » de l'interprétation des Ecritures. Nous y découvrons aujourd'hui une pensée bien plus cohérente : c'est encore un « triomphe » allégorique de l'Eglise, en tant qu'elle est le corps même du Christ (Saint Paul, *Epître aux Colossiens*, I, 24). Job, sur son fumier (au tympan), remporte une victoire sur le Démon; le Jugement de Salomon (au linteau) est une allégorie de la victoire donnée à l'Eglise, la vraie Mère; les archivoltas contiennent les scènes « héroïques » des grands vainqueurs de l'Ancien Testament, Samson et Gédéon, Esther et Judith; l'histoire de Tobie aîné et du Tobie jeune (archivolte extérieure) est encore — et M. Katzenellenbogen nous en donne des preuves évidentes — l'image de l'opposition entre la « vieille » Synagogue et l'Eglise triomphante. Les statues du portail, de Saba, de Judith et de Balaam, de Salomon, de Joseph et de Jésus Sirach, types du Christ et de l'Eglise, permettent de réunir les données que fournit l'analyse du tympan et les archivoltas. Il y a un texte chartrain contemporain qui s'applique fort bien à beaucoup de parties de ce portail : un commentaire sur le livre de Job par Pierre de Roissy, chancelier de l'école de Chartres entre 1208 et 1213. Mais dans quelle mesure est-il nécessaire de faire ici intervenir, pour justifier d'une autre manière cette iconographie, la volonté de combattre une hérésie (peu répandue), qui déniait à la Vierge la qualité de Mère de Dieu ou bien de lutter contre l'hérésie cathare ? Que Renaud de Mouçon, évêque de Chartres, et le comte de Dreux, son bienfaiteur, aient pris part avec Simon de Montfort au siège de Termes, en 1210, cela nous semble de peu d'importance, dans ce cas particulier. L'idée de la *Virgo-Ecclesia* couronnée dans les cieus est déjà trop banale, après 1200, chez les théologiens, la vénération de la Vierge Mère de Dieu est trop fortement ancrée dans la liturgie chartraine (sans parler de la piété des fidèles de Chartres), pour qu'il soit besoin de chercher des justifications au déploiement de ces idées aux portails. Peut-être avions-nous été trop portés, sous l'influence des interprétations de Mâle, et des poétiques intuitions de Huysmans, de Péguy ou de Claudel (sans parler de Henry Adams), à ne voir dans l'art chartrain qu'un élan de ferveur populaire; c'est une œuvre de théologie, avant tout. Mais n'est-ce pas aller trop loin que de rechercher dans ces sculptures l'expression d'une politique religieuse ?

L'analyse, très poussée, du portail du Jugement Dernier, au Sud, très subtile aussi dans ses comparaisons avec les portails de Senlis et de Laon, conduit l'auteur moins loin. Il en ressort que l'harmonie formelle est plus parfaite, l'intelligibilité spirituelle plus grande, mais, en fait, les idées iconographiques ne sont pas, ici, neuves. C'est évidemment une très belle conception, que de mettre au trumeau, presque de plain-pied avec les fidèles qui pénètrent dans l'église, le Christ-docteur, enseignant aux Apôtres, fondateur de l'Eglise par la parole (et, en même temps, le Dieu du verset 13 du 90<sup>e</sup> Psaume), et de placer au-dessus de lui le Christ Juge aux derniers jours, entouré des instruments de son supplice sur la croix; c'est aussi très émouvant que de comprendre ce « programme »

entouré par les cycles des portails latéraux Sud, consacrés au « témoins de Dieu », martyrs et confesseurs. Mais ce ne sont plus, vers 1215, des idées tout à fait neuves, même si elles s'expriment ici avec une exceptionnelle clarté.

Nous avons laissé de côté un chapitre du livre, sur lequel nous avons quelques réserves à faire. C'est celui sur les statues-colonnes de la façade occidentale, chapitre auquel M. Katzenellenbogen donne le sous-titre : *Regnum and Sacerdotium*, et qui nous transporte, par l'énoncé même de ces notions, aux sombres péripéties de la querelle des Investitures. A la suite de E. Kitzinger — commentant les mosaïques de Palerme — M. Katzenellenbogen est frappé par la multitude des figures royales aux portails de Saint-Denis et de Chartres. Sans revenir, bien entendu, aux célèbres controverses du XVIII<sup>e</sup> siècle (si bien décrites par M. Jacques Vanuxem), sur l'identité historique des figures sculptées aux portails de Saint-Denis, de Saint-Germain-des-Prés, de Notre-Dame, etc., l'auteur nous propose, somme toute, une thèse équivalente. Ces figures représentent, évidemment, des personnages de l'Ancien Testament, prophètes aux bonnets de forme variée, patriarches, rois de Juda, héroïnes et reines de la Bible. Elles se trouvent aux portails en tant que préfigures ou « types » du Christ, de l'Eglise, de la Vierge, des Apôtres, etc. Les rois de Juda étaient, depuis David, des ancêtres du Christ. Mais n'est-il pas naturel de penser que Suger, qui, le premier, dressa ces figures aux portails (en renonçant à l'iconographie « méridionale » de Saint-Etienne de Toulouse, où les statues représentent les Apôtres), a voulu, par ces images, et dans ce programme, suggérer aussi l'idée d'un accord entre la royauté et le sacerdoce ? Les rois de Juda, ancêtres du Christ, seraient aussi « ancêtres » des rois de France, gardiens de l'Eglise chrétienne, comme les prophètes et les Grands Prêtres de la Bible seraient les « ancêtres » des prêtres chrétiens. Sans doute, une telle hypothèse peut être nourrie de nombreux textes; le rituel du couronnement royal français — de l'onction en particulier — fait appel, explicitement, aux « modèles » bibliques, à David et à Salomon; les *Laudes regiae* reprennent de nombreuses fois ces comparaisons; bientôt, une légende se formera (sous l'influence byzantine sans doute) qui fera des rois de France des descendants par le sang des rois de Juda; le sacerdoce royal français (on se souvient de la belle thèse de Marc Bloch sur les « rois thaumaturges ») va jouer un rôle important, et incontestable, dans l'iconographie des cathédrales du XIII<sup>e</sup> siècle, à Reims en particulier. En est-il ainsi des statues-colonnes de Saint-Denis et de Chartres ? Peut-être. Mais les preuves ne nous sont pas données. Pour admettre cette thèse d'iconographie « politique » au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, il nous faudrait des arguments incontestables, comme ceux que l'on peut découvrir pour l'iconographie impériale ottonienne, pour les légendes et bientôt le culte de saint Charlemagne. A la Sainte-Chapelle de Paris, au XIII<sup>e</sup> siècle, l'idée « politique » sanctifiant la couronne de France par la possession de la *galea Christi* — « casque de combat du Christ » — c'est-à-dire de la Couronne d'Epines achetée par saint Louis, est assurée par des textes liturgiques exacts, et on les rapporte facilement à l'iconographie de la Chapelle. Aucun argument aussi précis n'a été produit par M. Katzenellenbogen; alors, con-



fiant dans son immense érudition, nous pensons que cet argument n'existe pas.

Mais peut-être, après tout, nous laissons-nous aller en écrivant cela à un excès de scrupule historique; il y a bien eu, à Saint-Denis, des idées « politiques » dans l'iconographie des vitraux du déambulatoire, cette « histoire de la Première Croisade » — affiche de propagande pour la croisade de Louis VII, ou pour celle que Suger voulait organiser lui-même — cette histoire de Voyage de Charlemagne en Terre Sainte, ou de « croisade Charlemagne »... A Saint-Denis, une symbolique « royale » est vraisemblable. Elle l'est beaucoup moins à Chartres. et M. Katzenellenbogen le sent bien, en réduisant la portée de sa thèse quand il parle de statues-colonnes de la cathédrale. Ce qui est certain, en tout cas : quand, peu d'années plus tard, les statues-colonnes des portails deviennent « identifiables », quand nous pouvons mettre les noms des personnes de l'Ancien Testament sur leurs figures, la thèse « royale » s'évanouit, et fait place, à Bourges déjà, mais surtout à Senlis, à des « programmes » proprement théologiques.

Ces réserves, on le voit, n'ont rien de décisif. Reconnaissons loyalement que c'est un grand livre, un de ceux que l'on ne se lasse pas de relire, de méditer, en trouvant toujours, dans sa méthode et dans ses conclusions, les raisons de revoir, de contrôler — et souvent de modifier — l'interprétation de l'iconographie du Moyen âge à laquelle nous étions habitués.

Pour rendre compte de tous les mérites de ce livre, il faudrait encore parler longuement de son apport à l'histoire de l'art. Chacune des deux grandes divisions du volume est suivie d'un chapitre intitulé *Form and meaning*, où l'auteur cherche à relier les significations spirituelles aux moyens plastiques d'expression, replacer les œuvres dans l'histoire des formes et des idées. On y trouve d'abord l'analyse des différents « maîtres », ou « ateliers » qui se sont partagés le travail, et les comparaisons avec les sculptures plus anciennes ou plus récentes. C'est en partant des définitions formelles de la « première sculpture gothique » de Vöge et de Panofsky, et en les nuanciant par des observations personnelles, que l'auteur dégage les traits majeurs de la façade de Chartres : non pas rupture totale avec l'art roman, non pas l'avènement décisif de l'art gothique, mais un stade *sui generis* de l'évolution formelle : apaisement des contrastes de l'art roman, clarification et mise en ordre des compositions, développement du sens spatial. Ces formes, « humanisées » et plus proches de nous que ne l'étaient celles de Moissac ou de Vézelay, sont pourtant comme sous-tendues par leur signification symbolique, par la rigueur de l'ordre qui leur est imposé par la pensée théologique; et c'est ainsi que l'iconographie nous donne l'explication du style.

L'autre chapitre, sur les portails du transept, est moins net dans l'analyse formelle, dans la différenciation et la « mise en place » des « ateliers ». Sur ce point l'auteur n'atteint pas la pénétration du célèbre essai de Vöge sur le « maître des Têtes Royales » du portail de Job. Les principaux traits formels, ici, sont le degré accru de l'individualisation des figures, leur liberté spatiale et expressive plus grande, l'accentuation de leur masse propre, la simplification des idées

ornementales et formelles encore confuses aux portails de Senlis et de Laon. Peut-être tout ceci n'est-il pas suffisant, et ne rend pas assez compte de l'originalité, de la spécificité de la sculpture chartreuse au transept. Oui, on peut dire que ces caractères répondent, dans une certaine mesure, aux « programmes » iconographiques, où la valeur symbolique est mieux « dégagée » sous les aspects réels, « dramatisée » aussi, en quelque sorte, par la mise en scène de compositions très complexes, spectaculaires. Mais combien davantage pouvait-on en dire en comparant Chartres et Paris, ou Chartres et Amiens. On comprendrait alors mieux comment l'iconographie de ces portails — « cyclique » et monumentale par la conception grandiose de ces visions sacrées — concorde avec cette puissance formelle de la sculpture de Chartres, cette majesté de pierre pesante, cette rigueur dans l'échelonnement des valeurs sensibles, qui en font un chef-d'œuvre exceptionnel, si différent de la façade de Paris, avec ses tendances classiques, son raffinement, sa froideur même. En tout cas, ces chapitres du livre de M. Katzenellenbogen sont encore un *exemple*, montrent comment un historien de l'art complet échappe aux obsessions de spécialiste intègre les résultats de toutes les analyses dans une vision totale de l'œuvre qu'il étudie.

LOUIS GRODECKI.

Paolo PORTOGHESI. — *Saggi sul Borromini*. Facoltà di architettura. Università di Roma. Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura, n° 25-26, 1958, in 4°, 52 p., 93 + 12 ill.

L'église de Santa Lucia in Selci, qui existait dès le VII<sup>e</sup> siècle, fut reconstruite de 1603 à 1608 par Carlo Maderna, affirme la tradition à défaut de documents. De 1638 à 1643 Borromini fut chargé de la décoration. M. Portoghesi énumère les travaux qu'il exécuta et les collaborateurs qui l'aidèrent. Il indique les études que Borromini faisait à la même époque des monuments tardifs de l'Empire romain; il analyse les formes utilisées alors par l'architecte. Camporesi, au XIX<sup>e</sup> siècle, modifia certaines parties et changea la polychromie.

Dans un second article l'auteur montre le rôle de Borromini dans la culture européenne. « C'est faire, dit-il, l'histoire de la fortune critique du Baroque », du mythe de Borromini. M. Portoghesi analyse les jugements portés sur l'architecte par les écrivains et artistes du XVII<sup>e</sup> siècle. Certain d'entre eux Chantelou, Bernin, Bellori manifestent quelque sévérité. Aussi les successeurs de Bernin, Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Giov. Antonio de' Rossi réagissent-ils contre la manière de Borromini. Les théoriciens français, Cl. Perrault, d'Aviler, se montrèrent particulièrement hostiles. Cependant Borromini exerça une influence sur les architectes qui travaillèrent à Rome en leur jeunesse, Oppenord, Fischer von Erlach, Hildebrandt, Donoso et Francisco Herrera le jeune. Les graveurs firent connaître l'œuvre de Borromini en Europe et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle marque un regain de faveur pour lui. M. Portoghesi cherche donc à déterminer l'action qu'il exerça sur l'architecture italienne sur l'art

rococo en France et surtout en Europe centrale, jusqu'au jour où se produisit la réaction classique de Milizia et des théoriciens français. M. Portoghesi cite enfin les jugements portés au XIX<sup>e</sup> siècle par les auteurs italiens et allemands, mais néglige ceux des Français. L'article se termine par une bibliographie.

Ce fascicule contient encore un article de M. Arnaldo Bruschi sur l'architecture populaire en Sicile. Il étudie spécialement les couvertures en tuiles romaines, que l'on trouve également dans le Midi de la France, les parements isolants réalisés au moyen de tuiles disposées verticalement.

L. HAUTECŒUR.

*L'Homme avant l'écriture.* — Ouvrage dirigé par M. André VARAGNAC. Ed. A. Colin, 1959, in-8° de 500 p., ill. de 115 in-t., 40 h.-t. dont 8 en coul., 34 cartes dont 4 en coul., 6 tableaux.

Dans ses cinq cents pages, de présentation impeccable, copieusement illustrées et accompagnées de photographies hors-texte d'une remarquable qualité, cet ouvrage vient apporter la voix de véritables spécialistes, dans le flot de la littérature sur la préhistoire qui, ces dernières années, est trop souvent vouée au pressurage des vieux manuels. Il est divisé en deux parties, l'une consacrée aux hommes d'avant l'agriculture, l'autre à la période courte, mais capitale, qui s'écoule entre la première agriculture et l'apparition des documents écrits.

Un chapitre de M. C. Arambourg est consacré à la paléontologie humaine. C'est une excellente et claire mise au point de ce que l'on sait aujourd'hui sur les ancêtres de l'homme, en particulier sur les plus lointains, Australopitèques et Pithécantropes, dont l'histoire s'est enrichie prodigieusement depuis quelques années. M. Bosch-Gimpera a traité l'Amérique préhistorique et l'autorité de ce grand savant mexicain s'est déployée dans la meilleure synthèse qu'on puisse lire actuellement en français. On doit à M. Vadime Elisseeff, grâce à sa connaissance des travaux récents des Russes et des Chinois, un magistral et copieux exposé de la préhistoire et de la protohistoire de l'Asie nord orientale. L'Asie méridionale a été traitée par M. J. Naudou dans un tableau objectif des connaissances sur ce continent qui a encore presque tous ses secrets à livrer.

L'Égypte a été écrite par M. Pierre Montet et le Moyen-Orient par M. André Parrot, leur réputation et leurs découvertes suffisent pour marquer la valeur des chapitres dont ils sont les auteurs : on peut regretter que la partie consacrée à la haute préhistoire soit un peu sacrifiée. M. l'abbé Breuil a consacré vingt pages à un exposé trop bref : tout l'art des cavernes en trois pages et tout celui de l'Afrique en deux, laisse le sujet encore largement ouvert.

L'ouvrage a été dirigé par M. André Varagnac, qui a assumé la rédaction des chapitres d'introduction et de conclusion et la Préhistoire de l'Europe. On ne peut pas apprécier complètement les longs développements lyriques qui contrastent avec le calme objectif de ses collaborateurs. Des phrases comme : « L'homme vainqueur des animaux grâce à son archerie, en asservit plusieurs espèces à ses propres fins. Et, comme eux,

il se tourne vers les plantes. La poterie va lui donner le goût des bouillies lactées... » ou comme : « Si les Aurignaciens sont devenus sculpteurs, c'est qu'enfin la sagaie, projetée au loin, volait vers le gibier en plein galop », montrent à quel point un auteur peut franchir inconsciemment les limites du surréalisme. Il y a beaucoup de détails inexacts ou interprétés de manière hasardeuse qui laissent le spécialiste désolé. L'étude, pourtant, ne porte pratiquement que sur la préhistoire franco-espagnole et il y a lieu de s'étonner du silence qui entoure, au Paléolithique, l'Europe du Nord, du Centre et de l'Est, tout le Proche-Orient, pourtant très riche et même, malgré les titres de chapitres et les cartes, aussi l'Afrique. Il y a quelques années déjà que les frontières franco-cantabriques ont éclaté et l'on cherche vainement quelques mots sur le Romanellien, le Creswellien, le Hambourgien, l'Ahrensbourgien, pour ne tenir compte que de l'Europe immédiate ; on ne trouve qu'une mention du Svidérien donnant lieu à une assimilation pour le moins discutable au Solutréen. Une courte notice, un peu pompeuse, est consacrée au début à la mesure des dates par la radioactivité du Carbone 14, mais ensuite, on perçoit un certain manque d'informations récentes sur les résultats des méthodes fondées sur la radioactivité (le C 14 n'est pas la seule) et l'on ne retrouve plus que des échos affaiblis de la révolution qui s'est faite depuis cinq ans, par l'entrée de plus de soixante mille ans de préhistoire dans le champ des dates absolues. Les remarques pourraient se multiplier, n'apportant que le regret de voir, dans ce livre magnifique, l'Europe si peu avantagée par rapport aux autres parties du monde. Une critique, enfin, intéresse l'illustration hors-texte, qui est d'une rare qualité, mais disposée de manière absolument incohérente, uniquement pour produire un certain effet visuel ; on trouve les œuvres d'art africain en face du texte de l'Asie, les monuments mexicains en Sibérie et les trésors péruviens en Angleterre. Une illustration est faite pour appuyer le texte et non pour éblouir.

Malgré ces remarques, *L'Homme avant l'écriture* est indispensable à la connaissance des aventures de l'espèce humaine et l'on doit rendre hommage à M. Varagnac du choix qu'il a su faire de ses collaborateurs.

ANDRÉ LEROI-GOURHAN.

*Le Cigoli.* — Accademia degli Euteleti, Città di San Miniato. — Mostra del Cigoli e del suo ambiente. Catalogo a cura di MARIO BUCCI, ANNA FORLANI, LUCIANO BERTI, MINA GREGORI. Introduzione di GIULIA SINIBALDI, in-8°, 236 p., 102 pl. — Macchie di Sole e pittura : carteggio L. Cigoli—G. Galilei (1609-1613), con introduzione e note a cura di Anna Matteoli, Bolletino della Accademia, Anno XXII (1959) della nuova serie N. 32, in-8°, XVIII p. dont 4 pl. et 96 p.

San Miniato et son Accademia degli Euteleti ont rendu un digne hommage au Cigoli (1559-1613) à l'occasion du quatrième centenaire de sa naissance par des publications et une exposition. Elle aurait dû attirer davantage l'attention internationale. Elle a fermé ses



portes. Mais le catalogue demeure et il sera un excellent instrument de travail avec ses illustrations, bibliographies, introductions, notices abondantes, avec le souci constant de relier les œuvres exposées à des répliques et à des dessins et de les confronter avec celles du temps. Une section de l'exposition en réunissait quelques-unes pour mieux dégager cette ambiance — un saint François de Comodos a l'énergie simple d'un Zurbaran — et elle aurait été encore plus stimulante si elle avait présenté aussi des exemples d'autres styles.

A comparer l'ouvrage de Busse (1911) au catalogue, on saisit sur le vif les progrès de la critique de l'art pour la biographie, les dates des œuvres et pour les attributions. La plus intéressante récemment proposée par R. Longhi est *L'Echelle de Jacob* du Musée de Nancy, donnée naguère à Claudot, mais il aurait fallu faire allusion au pendant qui a presque le même format et qui provient du même don, du moins d'après le catalogue de 1909. Notre époque, plus sensible et mieux informée, apprécie mieux les relations de l'artiste avec d'autres peintres et les influences qu'il a subies. Son éclectisme est avant tout un effort de renouvellement ; il voudrait échapper à l'emprise de l'académisme florentin, et comme d'autres Toscans, il ira à Rome. Il se tourne vers le Corrène, le Baroque, vers les Vénitiens ou les Bolonais. Une *Résurrection* fait penser à Frémiet, d'autres œuvres mènent à Gentileschi, Reni, au Dominiquin. Parfois une violence digne du baroque, mais surtout de la compassion, de la douceur. Si parmi les *Ecce Homo* commandés par Mgr Massimi, celui, vraiment poignant, du Caravage remporte la palme à nos yeux et grâce à R. Longhi, celui du Cigoli nous émeut pourtant par sa fragilité douloureuse. Malgré une poésie qui exprime le fonds même de l'artiste, son art reste limité, timide et comme noué, et peut-être à cause des thèmes mêmes qu'il traitait, comme s'il n'avait pu échapper à de puissantes pressions et par là il caractérise l'époque de la Contre-Réforme.

Pourtant des retouches s'imposent à cette image. On est frappé par le grand nombre de saints François peints par le Cigoli, par leur émotion et on soupçonne ici une tendance mystique qui expliquerait peut-être son art rêveur, une charme fait de modestie et de simplicité. Si l'exposition ne pouvait donner une idée nette des fresques et des grands travaux, une tapisserie témoigne de l'aisance du Cigoli à ordonner ses compositions et les versions du *Martyre de saint Etienne* le soucie de creuser et de renouveler un thème. Les dessins qui viennent tous sauf un du riche fond des Offices confirment des aptitudes variées. Les plus beaux sont des improvisations qui attestent un tempérament nerveux. Les plus intéressants sont des projets de décoration, de monuments, pour les fêtes officielles, ainsi les arcs destinés aux fêtes de 1608 et comme pour les autres projets de 1608 conservés au Louvre et exposés en 1959 au Louvre et à Rome par les soins de Mlle Bacou et de M. Bean, des rehauts aquarellés apportent une note féerique à des architectures méditées, habiles, chargées, maniéristes. Ces projets nous mènent à l'œuvre considérable du Cigoli en tant qu'architecte et que les excellentes introductions et notices de M. Berti font mieux connaître. Busse voyait dans le Cigoli un disciple de Buontalenti influencé par Palladio. Le Cigoli il est vrai appartient à la tradition

florentine, moins par une fantaisie et qui mènerait au baroque que par un goût de la mesure, un classicisme qui soutiendra longtemps l'architecture florentine. A cette tendance classique, Scamozzi n'a pas été étranger.

Architecte, mathématicien, avide de nouveauté, Cigoli a été en relation avec Galilée. Sa correspondance de 1609 à 1613 est publiée avec un bon appareil critique. Une partie des lettres de l'artiste a dû être détruite après sa mort par prudence. Dans ce qui reste, il est question des taches du soleil, de mesures, de dessins, de discussions qui nous introduisent dans un milieu passionné de science et de précision. Cette collaboration, cette amitié contribuent à faire du Cigoli, une des figures les plus curieuses et vivantes d'une époque à l'orée des temps nouveaux, celle qu'a décrite Oscar Levantin dans ses études sur Callot.

F.-G. PARISSET.

A. GLIKMAN. — *Jacques Callot*. Leningrad, Moscou, Edition d'Etat « L'Art », 1959, in-4° de 176 p., ill. de nombreuses pl. et fig. et de 40 pl. h. t.

Cette première monographie en langue russe consacrée au célèbre graveur comprend une importante introduction et le catalogue des huit cent cinquante-trois dessins de l'artiste conservés à l'Ermitage. Cet ensemble se classe quantitativement avant ceux du Louvre et des Offices.

Dans l'introduction, conçue comme un bel hommage à Callot l'auteur étudie successivement la jeunesse de l'artiste et ses premières œuvres, la maturité créatrice, le voyage à Paris, les dernières années et conclut en soulignant la valeur considérable de son héritage : « Il est à la base de l'art graphique réaliste des temps modernes et demeure l'un des éléments constitutifs les plus importants de l'art réaliste universel dans son ensemble. »

Le catalogue critique des dessins en retient huit cent cinquante-trois provenant dans leur totalité d'un recueil relié, à l'exception de deux ou trois de la collection Kobentzl acquis en 1763, de l'un des dessins pour la deuxième *Tentation de saint Antoine*, transféré de l'Académie des Beaux-Arts à l'Ermitage en 1924, et du *Christ présenté au peuple*, esquisse pour l'une des pièces de la suite de la *Grande Passion*.

Le recueil relié a été identifié par Zahn avec le recueil décrit sous le n° 699 du catalogue de la vente Jullienne (Lugt, n° 1603), qui eut lieu à Paris, du 30 mars au 22 mai 1767 : « Un volume in-folio maroquin renfermant neuf cent trente-six dessins, dont un grand nombre de figures et de sujets lavés de bistre. » Le dessin pour la seconde *Tentation de saint Antoine* figurait à la même vente sous le n° 693.

Le catalogue de M. Glikman fournit avec précision les renseignements que l'on est en droit d'attendre d'un ouvrage de ce genre. Les dessins sont classés chronologiquement. Chaque notice en donne le titre, une courte description mentionnant aussi les inscriptions et les marques, la technique, les dimensions, les références

bibliographiques et l'origine (sauf pour les dessins du recueil Jullienne). Les références aux gravures renvoient, non pas au catalogue de Lieure, le dernier en date, mais à celui de Meaume (1860).

Nous croyons utile de signaler les numéros sous lesquels, ou entre lesquels, sont décrits les dessins relatifs aux principales gravures ou aux principales suites : *Impruneta*, 162-164; *Balli*, 279-328; *Petite Passion*, 329-355; *Foire de Gondreville*, 356-363; *Noblesse lorraine*, 371-377; *Parterre de Nancy*, 380-411; *Siège de Bréda*, 429-456; *Bohémiens*, 461-512; *Charles Delorme*, 530-531; *Siège de La Rochelle*, 532-533; *Siège de l'île de Ré*, 534; *Martyre de saint Sébastien*, 539-553; *Grandes Misères*, 554-583; *Enfant prodigue*, 633-656; *Caprices*, 657-674; 2<sup>e</sup> *Tentation de saint Antoine*, 714.

Les cent trente-huit dernières notices (715-853) concernent les dessins non datés.

Cet ouvrage comble une véritable lacune. Tous les amateurs du maître lorrain salueront avec joie la publication de ce répertoire critique qui, après élimination des copies et des fausses attributions, permet de connaître dans son ensemble l'une des sources les plus importantes de l'art de Callot. En feuilletant les illustrations, avec quel plaisir n'y retrouve-t-on pas, lestement croqués d'après nature, dans leur vivantes attitudes, avec leurs gestes et leurs expressions si vrais, nombre de personnages qui animeront les célèbres eaux-fortes du maître ou les premières pensées de compositions telles que *Le Parterre de Nancy* et la seconde *Tentation de saint Antoine*?

Ajoutons quelques menus détails à l'histoire des beaux dessins de Callot conservés à l'Ermitage. M. Glikman dit seulement que le recueil Jullienne est entré à l'Ermitage avant 1797. Nous sommes en mesure de préciser d'après les deux catalogues annotés de la vente Jullienne conservés au Cabinet des Estampes de Paris, que ce recueil avait été acheté à cette vente au prix de 451 livres par le prince Galitzine (Dimitri III, 1738-1803), nommé ambassadeur en 1763 à Paris qu'il quitta en 1773 pour l'ambassade de La Haye.

Les mêmes catalogues apprennent également que le même amateur s'était rendu acquéreur à la même vente du dessin de la seconde *Tentation de saint Antoine* pour la somme de 413 livres.

JEAN VALLERY-RADOT.

Giacomo CAPUTO. — *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana* (Monografie di archeologia libica, VI), Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1959, in-4°, 90 p. et 93 pl.

Fouillé depuis 1927, le théâtre de Sabratha n'avait pas encore fait l'objet d'une étude complète. Aussi M. G. Caputo a-t-il momentanément interrompu ses

recherches personnelles sur le théâtre de Leptis Magna, pour publier ce monument, dont il avait eu la charge en 1936-1937, après R. Bartoccini et G. Guidi. Avec autant de soin que de probité, il a réuni et utilisé la documentation établie au cours des travaux par un grand nombre de collaborateurs. Il nous offre ainsi une précieuse monographie, où la description détaillée est illustrée par une abondante collection de photographies, plans et dessins.

Dressé en plaine, bâti en pierre locale, le théâtre de Sabratha mesure 92,60 m de diamètre. La façade imposante dresse trois étages d'arcades, soutenues par des pilastres doriques et séparées par des colonnes corinthiennes, que surmontait un attique. La *cavea* y répondait par trois *maeniana*, dont le premier est divisé en six *cunei*, et un portique supérieur. Séparé par un *balteus*, l'orchestre comprend quatre gradins sénatoriaux et un dallage en marbre blanc. La scène présente un intérêt particulier : le mur antérieur du *pulpitum* est entièrement orné de bas-reliefs en marbre, dont les sujets variés, d'inspiration mythologique, dramatique et symbolique, résistent encore à l'exégèse, mais suscitent la recherche et parfois l'admiration (pl. 59); le rideau était manœuvré par des rangées parallèles de mâts — disposition curieuse, qui se retrouve en Gaule à Vienne, Lyon et Autun; de même, les exèdres des trois portes ménagées dans le mur de fond ont une forme demi-circulaire, comme au théâtre de Lyon; enfin, le *frons scaenae* offre un magnifique décor polychrome de quarante-seize colonnes. Sur les côtés se trouvaient deux vastes salons, et en arrière s'étendait un triple portique, orné de fresques. Tous les éléments de l'édifice concourent à le dater vers la fin du II<sup>e</sup> siècle, sous le règne de l'empereur Septime-Sévère, natif de Leptis Magna.

La conservation exceptionnelle de ce théâtre a poussé les archéologues italiens à le restaurer. Si l'anastylose du *frons scaenae* se justifiait d'autant plus que les dessins des planches 80-81 distinguent soigneusement les parties anciennes et modernes, d'autres restitutions, notamment sur la façade et à l'intérieur de la *cavea*, sont moins heureuses (pl. 20-25), et l'auteur lui-même reconnaît loyalement les excès et les incertitudes.

Dans une seconde partie, M. G. Caputo replace le monument dans son cadre géographique, en rappelant les caractéristiques essentielles des théâtres africains. Il distingue nettement la Cyrénaïque, où la civilisation grecque et hellénistique s'est perpétuée, des autres territoires, où Rome a construit de toutes pièces « sur le vide laissé par la puissance carthaginoise » — sans tenir assez compte de l'action exercée en Maurétanie par le cosmopolitisme de Juba II.

P. WUILLEUMIER.



# TABLE DES MATIÈRES

## PREMIER SEMESTRE 1960

### SIXIÈME PÉRIODE — TOME CINQUANTE-QUATRE

1092 à 1096<sup>e</sup> livraison

ADHÉMAR (HÉLÈNE) .....	Autour de Nicholas Hilliard .....	245
ADHÉMAR (JEAN) .....	Sur un cuivre gravé et peint du Musée de Montauban. Une épreuve unique d'un « Caprice » de Goya au Cabinet des Estampes de Paris .....	57
ARMINGEAT (JACQUELINE) .....	Ducreux et la grimace .....	185
BERENSON (BERNARD) .....	Pages inédites du (Journal); Avant-propos par G. WILDENSTEIN .....	355
BRUAND (YVES) .....	Hubert Gravelot et l'Angleterre .....	5
CHATELET (ALBERT) .....	Albert van Ouwater .....	35
CHRIST (YVAN) .....	Une enquête sur le vandalisme. Echecs et succès ....	65
COCHE DE LA FERTÉ (ÉTIENNE) ..	Deux camées de Bourges et de Munich, le doge de Ranieri Zeno et la Renaissance paléochrétienne à Venise au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	155
DELUMEAU (JEAN) .....	La Construction et l'Urbanisme à Rome au XVI <sup>e</sup> siècle, et les « Avvisi » d'Urbino .....	257
FITCHEN III (JOHN F.) .....	The erection of French gothic nave vaults: a study of thirteenth century building practices .....	117
HAZLEHURST (F. HAMILTON) ....	The Origin of a Boucher Theme .....	279
JALABERT (DENISE) .....	La flore romane bourguignonne .....	109
JONES (PHILIPPE) .....	Daumier et l'impressionnisme .....	193
KAMENSKAYA (MME T.) .....	Les dessins inédits de Jacques de Bellange au Musée de l'Ermitage .....	255
LEBÈGUE (RAYMOND) .....	Un thème ovidien traité par Le Primatice et par Ronsard .....	95
LINDON (RAYMOND) .....	« Falaise à Etretat », par Claude Monet .....	299
LOSSKY (BORIS) .....	Une esquisse de Franz-Anton Maulbertsch au Musée de Tours .....	179
MIDDELDORF (ULRICH) .....	On the origins of « Email sur ronde-bosse » .....	51
MIRIMONDE (A.-P. DE) .....	Une tête d'étude rubénienne au Musée de Rouen ....	233
MONTGOLFIER (BERNARD DE) ....	Charles Le Brun et les confréries parisiennes. Une œuvre méconnue de la jeunesse du maître : « Saint Jean l'Evangéliste à la Porte Latine » .....	151
MURARO (MICHELANGELO) .....	L'Olympe de Tiepolo .....	321
PICARD (RAYMOND) .....	Note sur Tragédie et Plastique .....	19
PROSKE (BÉATRICE GILMAN) ....	Juan Martinez Montañés .....	249
PROUST (JACQUES) .....	L'initiation artistique de Diderot .....	79
REFF (THÉODORE) .....	A page of Degas signatures .....	225
ROTHLISBERGER (MARCEL) .....	The subjects of Claude Lorrain's paintings .....	183
SEZNEC (JEAN) .....	Le « Musée » de Diderot .....	209
SULZBERGER (SUZANNE) .....	Matteo del Nassaro et la transmission des œuvres flamandes en France et en Italie .....	341
TERVARENT (GUY DE) .....	Sur deux frises d'inspiration antique .....	147
TOLNAY (CHARLES DE) .....	Supplément concernant l'autel Mérode du Maître de Flémalle .....	305
WALLACE (RICHARD) .....	« Vénus at the Fountain » and « The judgment of Paris ». Notes on two late Poussin drawings in the Louvre. ....	177
WEINBERGER (MARTIN) .....	Nicola Pisano and the tradition of Tuscan pulpits .....	11
WILDENSTEIN (GEORGES) .....	La fête de Saint-Cloud et Fragonard .....	129
	Talma et les peintres .....	45
	Georges Lallemant et l'église Saint-Nicolas-des-Champs. [Voir aussi BERENSON]	169
WILHELM (JACQUES) .....	Mgr Colbert de Villacerf, Archevêque de Toulouse, recevant la visite des Capitouls .....	315
		103



# B I B L I O G R A P H I E

LEONHARD ADAM, *L'Art primitif* (L. Forani), p. 188. — MARCEL AUBERT, *Corpus vitrearum medii aevi, France, I: Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle de Paris* (Pierre-Marie Auzas), p. 125. — ELENA BASSI, *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova* (G. Hubert), p. 256. — BERNARD BERENSON, *Pagine di Diario, I Pellegrinaggi d'arte. — II. Letteratura-Storia politica* (Germain Bazin), p. 254. — ELLEN J. BERRE, *Belträge zur oberrheinischen buchmalerei in der ersten hälfe des 14 Jahrhunderts unter besonderer berücksichtigung der initialornamentik* (Harry Bober), p. 126. — GIAN PIERO BOGNETTI, *Una rettifica epigrafica, a proposito dei limiti cronologici dell'opera dell'Antelami*, dans *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse Sitzungberichte* (Y. Bruand), p. 255. — CESARE BRANDI, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro* (B. Teyssèdre), p. 191. — F. J. SANCHEZ CANTÓN, *Inventarios Reales: Bienes que pertenecieron a Felipe II*, vols. X and XI of the *Archivo Documental Español* (José López-Rey), p. 190. — GIACOMO CAPUTO, *Il teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana, Monografie di archeologia libica, VI* (P. Wuilleumier), p. 366. — *Le Catalogue illustré des peintures du Musée du Louvre* (G. W.), p. 65. — *Le Cigoli, Catalogo a cura di Mario Bucci, Anna Forlani, Luciano Berti, Mina Gregori* (F.-G. Pariset), p. 364. — *Corpus vitrearum medii aevi...*, cf. MARCEL AUBERT. — PHILIPPE DESPORTES, *Les Amours de Diane* (Mme Fr. Bardon), p. 61. — PETER FELDER, *Die Hofkirche Saint Leodegar und Saint Mauritius in Lusen...* (Yves Bruand), p. 62. — FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi: Tropaeum Trajani* (Jean Marcadé), p. 127. — *Galleria Borghese, I. Dipinti, vol. II* (G. W.), p. 64. — A. GLIKMAN, *Jacques Callot* (Jean Vallery-Radot), p. 365. — PONTUS GRATE, *Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré* (J. A.), p. 60. — LOUIS GRODECKI, cf. MARCEL AUBERT. — *L'Homme avant l'écriture* (André Leroi-Gourhan), p. 364. — ADOLF KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programms of Chartres Cathedral. Christ-Maria-Ecclesia* (Louis Grodecki), p. 360. — M. KITSON, *Liber Veritatis*, dans le *Burlington Magazine* (G. W.), p. 192. — JEAN LAFOND, cf. MARCEL AUBERT. — ELIE LAMBERT, *Bayonne extrait de Abbayes et cathédrales du Sud-Ouest. — Albi et sa cité épiscopale. — Saint-Bertrand de Comminges et sa cathédrale* (Jean Vallery-Radot), p. 128. — JEAN LARAN, *L'Estampe* (Jean Vallery-Radot), p. 191. — *Liber Veritatis*, cf. M. KITSON. — W. MOELWYN MERCHANT, *Shakespeare and the artist* (Raymond Picard), p. 127. — THEODOR MULLER, *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV bis gegen Mitte des XVI Jahrhunderts* (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, vol. XIII, 2) (Louis Grodecki), p. 188. — PAOLO PORTOGHESI, *Saggi sul Borromini* (L. Hauteccœur), p. 363. — NICOLAS POWELL, *From Baroque to Rococo. An introduction to Austrian and German architecture from 1580 to 1790* (Louis Hauteccœur), p. 62. — LARS-IVAR RINGBOM, *Paradisus terrestris; Myt, bild och verklighet* (Louis Hauteccœur), p. 190. — M. ROTHLSBERGER, cf. M. KITSON. — EBERHARD RUHMER, *Francesco del Cossa* (Louis Hauteccœur), p. 255. — GEORGE ROWLEY, *Principles of Chinese painting* (G. W.), p. 256. — GEORGE SAVAGE, *Pottery through the ages* (Louis Hauteccœur), p. 127. — FR. STOESSL, *Ovid. Ditcher und Mensch* (Henri Bardon), p. 125. — ANDRÉ VARAGNAC, cf. *L'Homme avant l'écriture*. — JEAN VERRIER, cf. MARCEL AUBERT. — HUGO WAGNER, *Michelangelo da Caravaggio* (Germain Bazin), p. 61. — JEAN WATELET, *L'Orientalisme dans l'art français avant la période romantique* (Bernard Anglade), p. 254. — GIANGIORGIO ZORZI, *I Disegni delle antichità di Andrea Palladio* (Germain Bazin), p. 188.

## C H R O N I Q U E      D E S      A R T S

Nouvelles acquisitions des Musées, chronique illustrée... (52 pages)	Numéro de Janvier
Musées français de Province, par G. W.; — Chronique... (24 pages)	— Février
Un Centenaire oublié, celui du Livre de Charles Lefeuvre sur les anciennes maisons de Paris, par G. W.; — Chronique. (16 pages)	— Mars
Les enrichissements de la Bibliothèque Nationale, par G. W.; — Chronique; — Thèses et Mémoires soutenues pendant l'année académique 1958-1959 à l'Université de Louvain..... (20 pages)	— Avril
De l'utilisation des sources dans la rédaction des Catalogues d'exposition, par G. W.; — Chronique..... (20 pages)	— Mai



## TIENNE COCHE DE LA FERTÉ :

Conservateur en chef du Département des Antiquités chrétiennes du Musée du Louvre : *Deux camées de Bourges et de Munich, le doge Ranieri Zeno et la Renaissance paléochrétienne à Venise au XIII<sup>e</sup> siècle* ..... p. 257

## HN F. FITCHEN III :

Directeur du Département des Beaux-Arts de l'Université de Colgate : *L'édification des voûtes des nefs gothiques en France. Procédés de construction au XIII<sup>e</sup> siècle* ..... p. 281

## AYMOND LEBÈGUE :

Membre de l'Institut : *Un thème ovidien traité par le Primaticcio et par Ronsard* ..... p. 301

## JY DE TERVARENT :

Membre de l'Académie Royale de Belgique : *Sur deux frises d'inspiration antique* ..... p. 307

## GEORGES WILDENSTEIN :

*Georges Lallemant et l'église Saint Nicolas des Champs*... p. 317

## ERNARD DE MONTGOLFIER :

Conservateur adjoint au Musée Carnavalet : *Charles Le Brun et les confréries parisiennes. Une œuvre méconnue de la jeunesse du maître : « Saint Jean l'Évangéliste à la Porte Latine »* ..... p. 323

## AN SEZNEC

Professeur à l'Université, Fellow of All Souls College, Oxford : *Le « Musée » de Diderot* ..... p. 343

## ACQUELINE ARMINGEAT

*Ducreux et la grimace* ..... p. 357

## BLIOGRAPHIE par :

MM. Louis GRODECKI, Conservateur en chef du Musée des Plans-Relief, Louis HAUTECEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, André LEROI-GOURHAN, F.-G. PARISER, Professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux, Jean VALLÉRY-RADOT, Conservateur en Chef du Cabinet des Estampes, P. WUILLEUMIER, Professeur à la Sorbonne... p. 360

Chief Curator of the Department of the Christian antiquities, Musée du Louvre, Paris : *Two Cameos from Bourges and Munich, Doge Ranieri Zeno and Paleo-Christian Renaissance in Venice in the 13th Century* ..... p. 257

Chairman of the Département of the Fine Arts, Colgate University : *The erection of French gothic nave vaults. A Study of Thirteenth Century Building Practices* ..... p. 281

Member of the Institute : *An Ovidian theme by Francesco Primaticcio and by Ronsard* ..... p. 301

Member of the Royal Academy, Belgium : *On two friezes, inspired with Antiquity* ..... p. 307

*Georges Lallemant and the church of St Nicolas des Champs* ..... p. 317

Assistant Curator, Musée Carnavalet, Paris : *Charles Le Brun and the parisian "Confréries". A littleknown work of the master's youth: "Saint John the evangelist at the Porta Latina"* ..... p. 323

Professor, All Souls College, Oxford : *Diderot as an Art Critic* ..... p. 343

*Ducreux and the grimace* ..... p. 357

## CHRONIQUE DES ARTS

## reproduit sur la couverture :

Saint Jean l'Évangéliste à la Porte Latine, détail. Paris, église Saint Nicolas du Chardonnet. Phot. E. Mas.

## Reproduced on the cover:

Saint John the evangelist at the Porta Latina, detail. Paris, church of St Nicolas du Chardonnet. Phot. E. Mas.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Problems of jewish iconography*, par Helen ROSENAU; *Un exemple de survie de la figure humaine dans les manuscrits précarolingiens : Les illustrations du De Natura Rerum d'Isidore*, par Bernard TEYSSEDE; *Cinq siècles d'art médiéval en Roumanie*, par G. OPRESCO; *Les Vignon et la galerie de Thoiry-sur-Vire*, par Mme Claude GRÉGOIRE-BESNARD; *Jean Revel, dessinateur de la Grande Fabrique*, par Peter THORNTON; *La décoration de style populaire des maisons des « hameaux » du XVIII<sup>e</sup> siècle d'après une lettre inédite*, par André JAMMES; *Jakob Christoffel Le Blon, ou le « secret de peindre en gravant »*, par Georges WILDENSTEIN; *Rembrandt's Artistic Heritage. II. From Goya to Cézanne*, par Otto BENESCH.

## ERRATA

Dans le compte rendu par M. P.-M. AUZAS du *Corpus vitrearum medii aevi*, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* (février 1960, p. 125), la 10<sup>e</sup> ligne de la 2<sup>e</sup> colonne est à remplacer par : « ...nous sont proposés avec des mains différentes à l'intérieur... ».

La photographie représentant Bernard Berenson, que nous avons publiée dans le numéro de janvier 1960 (p. 9, fig. 2) comme de la maison Vasari, a été exécutée par M. Derek Hill.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement  
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly  
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1960)  
France, Communauté Française : 56 NF

PRIX DU NUMÉRO :  
France, Communauté Française : 7 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1960)  
\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY :  
\$ 2.00 or 15/-

## RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII<sup>e</sup> — ELYsées 21-15  
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500  
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

## ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI<sup>e</sup> — DANton 48-64

## ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V<sup>e</sup> — ODEon 64-10  
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES  
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.